

Ingunn Ekern

# LÅTSKRIVING

Fire sanger-sangskrivere  
om låtskrivingsprosessen



Masteroppgave våren 2013  
Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo





## **Forord**

Først og fremst vil jeg takke de fire informantene mine – Beate S. Lech, Sidsel Endresen, Maria Skranes og Frida Ånnevik. Dere har alle bidratt med fyldige, interessante og reflekterte svar. Innsikten jeg har fått i møte med dere og senere med teksten som ble produsert gjennom intervjuene, har vært tankevekkende og inspirerende. Da vi nærmet oss slutten av samtalen og ryddet vekk kaffekoppene fra kjøkkenbordet på Bekkestua, sa informant Frida Ånnevik: ”Nå har jeg avslørt alle hemmelighetene mine!”. Jeg vil takke alle fire informantene for deres åpenhet og ærlighet.

En stor takk rettes til min veileder, Even Ruud, for god støtte og nyttige tips både rent faglig og underveis i skriveprosessen!

Takk til familien min: Kristin og Andreas Ekern har vært gode å ha som korrekturlesere. I tillegg var det veldig kjekt å komme hjem til Biristrand og skrive der en periode. Takk også til Astrid for at jeg fikk gjøre prøveintervju med deg i Kristiansand – dette var til hjelp i utformingen av intervjuguiden til informantene. Det var også veldig motiverende at du en kveld sa: ”jeg gleder meg til å lese oppgaven din”. Slike små kommentarer kan være gull verdt underveis.

Jeg vil også takke min gode venninne gjennom alle år, Elisabeth, for hyppig telefonkontakt og mange gode råd om masteroppgaveskriving.

I beste fall håper jeg at oppgaven kan være nyttig og inspirerende lesning for andre som skriver tekst og musikk.

Oslo, april 2013. Ingunn Ekern

# *Innhold*

<b>KAPITTEL 1: INNLEDNING .....</b>	<b>7</b>
BAKGRUNN FOR OPPGAVEN .....	7
PROBLEMSTILLING .....	8
OPPGAVENS STRUKTUR .....	9
FAGLIG IDENTITET OG AVGRENSENING.....	10
<b>METODE.....</b>	<b>10</b>
DET KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJU SOM METODE.....	12
<b>FENOMENOLOGISK UTGANGSPUNKT .....</b>	<b>13</b>
MIN FORFORSTÅELSE.....	15
<b>VALG AV INFORMANTER.....</b>	<b>16</b>
<b>PRESENTASJON AV INFORMANTENE .....</b>	<b>18</b>
<b>TRANSKRIPSJON OG ANALYSE .....</b>	<b>20</b>
<b>KOMMENTAR: LÅTSKRIVINGSFAG .....</b>	<b>21</b>
 <b>KAPITTEL 2: TEORIGRUNNLAG.....</b>	 <b>25</b>
<b>KREATIVITET.....</b>	<b>26</b>
YTRE ELLER INDRE MOTIVASJON FOR KREATIVT ARBEID.....	28
FLYT .....	29
PROBLEMLØSNING OG FLYT .....	31
<b>MUSIKK OG HUKOMMELSE .....</b>	<b>31</b>
SKJEMATEORI .....	32
MUSIKALSK FORVENTNING .....	33
<b>INTRODUKSJON TIL LITTERATUR OM LÅTSKRIVING .....</b>	<b>35</b>
LÅTSKRIVING SOM EGENOMSORG .....	37
<b>OM Å LÆRE HÅNDVERKET GJENNOM LYTTING .....</b>	<b>37</b>
<b>OM Å SKRIVE SANGTEKSTER .....</b>	<b>38</b>
RIM .....	39
<b>LÅTSTRUKTUR – FORM .....</b>	<b>41</b>
<b>FINNES DET REGLER INNEN LÅTSKRIVING? .....</b>	<b>42</b>
<b>HIT-POTENSIALE .....</b>	<b>43</b>
HOOK.....	44
KONTRAST.....	44
CLOSURE.....	45
 <b>KAPITTEL 3: BAKGRUNN, UTVIKLING, MOTIVASJON .....</b>	 <b>47</b>
<b>FRIDA ÅNNEVIK: MUSIKALSK OPPVEKST OG DEN NORSKE TEKSTEN .....</b>	<b>47</b>
<b>MARIA SKRANES: OPPMUNTRING OG FRUKTBART SAMARBEID .....</b>	<b>50</b>
<b>SIDSEL ENDRESEN: "DET KOM VIA TEKSTVEIEN" .....</b>	<b>52</b>
<b>BEATE S. LECH: DEN SKAL TIDLIG KRØKES... ..</b>	<b>54</b>
<b>ANALYTISK LYTTING OG LESING SOM LÆRINGSMETODE .....</b>	<b>56</b>
INSPIRASJON .....	58
 <b>KAPITTEL 4: LÅTSKRIVINGSPROSESSEN .....</b>	 <b>59</b>
<b>FRIDA ÅNNEVIK: "TEKSTEN BESTEMMER VELDIG MYE" .....</b>	<b>59</b>
<b>MARIA SKRANES OM LÅTSKRIVINGSPROSESSEN.....</b>	<b>63</b>
"If I" - FRA KJÆRLIGHETSSORG TIL P3S SPILLELISTER.....	63
<b>BEATE S. LECH: MUSIKKEN KAN SAMSVARE ELLER BRYTE MED TEKSTEN.....</b>	<b>66</b>

HVA NÅR FLYTEN STOPPER OPP? .....	68
<b>MED IMPROVISASJON SOM REDSKAP .....</b>	<b>71</b>
SIDSEL ENDRESEN: "ALDRI KAST NOE!" .....	73
<b>TILBAKEMELDING OG SAMARBEID .....</b>	<b>73</b>
<b>NÅR ER LÅTA FERDIG? .....</b>	<b>76</b>
<b>PRODUKSJON .....</b>	<b>77</b>
FUNN I KAPITLET .....	78
 <b>KAPITTEL 5: TEKST, MELODI OG FORM .....</b>	 <b>80</b>
<b>TEKST.....</b>	<b>80</b>
SPRÅK – NORSK ELLER ENGELSK.....	80
<b>TEMATIKK OG INNHOLD.....</b>	<b>83</b>
EKSISTENSIELT.....	85
UNIVERSELT.....	86
<b>RAMMER OG REGLER I SKRIVEPROSSEN .....</b>	<b>87</b>
<b>FORM.....</b>	<b>89</b>
<b>MELODI: STEMMEN ER INSTRUMENTET OG LAGER MELODIER.....</b>	<b>92</b>
 <b>KAPITTEL 6: LÅTSKRIVERIDENTITET OG -PROFIL .....</b>	 <b>95</b>
<b>LÅTSKRIVERIDENTITET .....</b>	<b>96</b>
BETYDNINGEN AV Å VÆRE LÅTSKRIVER .....	96
MARIA-MELODIEN .....	97
SIDSEL ENDRESEN: "DET HAR GITT MEG ET STÅSTED. EN IDENTITET" .....	97
MOTIVASJON: Å SYNGE SITT EGET MATERIALE.....	98
LÅTSKRIVERPROFIL.....	100
 <b>KAPITTEL 7: OPPSUMMERING.....</b>	 <b>102</b>
FUNN: BAKGRUNN, MOTIVASJON OG UTVIKLING .....	102
FUNN: LÅTSKRIVINGSPROSSEN .....	104
FUNN: TEKST, MELODI, FORM .....	106
KREATIV I MØTE MED EN KULTUR .....	108
SKJEMA OG MUSIKKULTUR .....	108
FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING .....	109
AVSLUTNING .....	109
 <b>REFERANSER .....</b>	 <b>111</b>
 <b>VEDLEGG .....</b>	 <b>114</b>

# Kapittel 1: Innledning

## Bakgrunn for oppgaven

Mitt utgangspunkt for å skrive en masteroppgave om låtskriving er først og fremst at dette temaet har opptatt meg helt siden jeg selv begynte å skrive egen musikk for litt over fire år siden. Jeg begynte forholdsvis sent, som 22-åring. Joda, noen få sanger ble det nok på jenterommet midt i tenårene, men det var først senere, da jeg var godt i gang med bachelorstudiene i musikk, at jeg skrev låter og *framførte* dem. Jeg husker godt den aller første gangen jeg spilte en egenskrevet låt på huskonsert. Dette var som en aha-opplevelse for meg; jeg kunne *gjøre* det! Jeg kunne synge mine egne sanger, på en scene. Jeg kunne få med meg et band til å spille det *jeg* hadde laget. Samtidig syntes jeg det var litt mystisk å skulle skape ny musikk ”ut av intet” – hvordan kunne jeg gå fram? Jeg fant fort ut at dette var en ensom prosess som krevde mye motivasjon fra meg selv, mer enn andre aktiviteter jeg drev med. Hvordan skulle jeg komme meg videre når jeg stod fast med en ny sang? Låtskriving ble ganske fort det viktigste musikalske prosjektet for meg, men også det minst tilgjengelige. Det var ikke et fag jeg hadde på skolen. Det var dessuten lite fokus på å skrive egen musikk. Jeg oppsøkte kunnskapen selv ved å gå til min daværende sanglærer. Jeg spurte henne om vi ikke kunne bruke noen av sangtimene på låtskriving? Dette var hun begeistret for. Og slik begynte det på ordentlig. Jeg ble oppmuntret til å skrive tekster og musikk, det ble satt på min dagsorden, det var noe *jeg gjorde*.

Fascinasjonen (og frustrasjonen) rundt ulike problemstillinger i låtskrivingsprosessen gjorde at jeg valgte dette som tema da jeg skrev bacheloroppgave høsten 2009. Da intervjuet jeg fire kjente låtskrivere om låtskrivingsprosessen fra idé til produkt. Erfaringene fra arbeidet med bacheloroppgaven har vært nyttige å ha med seg i arbeidet og struktureringen av denne masteroppgaven. I masteroppgaven graver jeg dypere i temaer innen låtskriving og trekker inn annen og mer teori. Jeg har også kjent på at jeg i større grad har kunnet følge opp informantenes svar og stille andre spørsmål på grunnlag av både arbeidet med bacheloroppgaven, lengre erfaring med låtskriving selv, og fordi jeg har lest mer om temaet.

Låtskriving har for min egen del vist seg å være en utfordrende og tidvis altoppslukende aktivitet. Ønsket om å få på plass egen musikk, en set-liste med kun

egenskrevet materiale, har revet og slitt både i viljen, kreativiteten og tålmodigheten min. Men resultatene av prosessene har også gitt meg flere muligheter i forhold til hva slags musikk jeg selv presenterer da jeg står på en scene. Låtmaterialet har gjort meg til bandleder, til en som booker spillejobber og organiserer øvinger. Jeg har blitt en mer synlig musiker, og jeg har rett og slett begynt å tjene penger sangene mine. Det at jeg begynte å skrive musikk og etter hvert startet band, har gitt meg nye kunnskaper om den norske musikkbransjen, og det har utvidet mitt nettverk. Generelt sett har jeg blitt mer motivert til å jobbe med musikk, fordi jeg har sett at jeg selv kan sette i gang prosjekter, arrangere konserter og se resultatene av det jeg lager.

Da jeg satte i gang med dette prosjektet hadde jeg en forforståelse av at de fleste sanger-sangskrivere i Norge har lært seg å skrive musikk på egenhånd. Nettopp fordi jeg antok at de fleste er selvlærte, var jeg interessert i å vite mer om hvordan ulike sanger-sangskrivere har lært seg å skrive musikk, hva som opptar dem i løpet av prosessen, og hvordan de jobber med hovedkomponentene i ei låt: tekst, melodi og form. Jeg var også interessert i hva som motiverer dem, og hva det har å si for dem at de skriver sin egen musikk. Et viktig argument for å velge låtskriving som tema utover at jeg er veldig opptatt av det selv, har vært at det at det ikke er skrevet særlig mye om dette i Norge. Et annet argument er at jeg har inntrykk av at mange andre låtskrivere er uhyre *opptatt av* låtskriving. Jeg ville finne ut hvorfor det er slik.

Det at det ikke er skrevet mye på norsk om låtskriving kan kanskje være med på å gjøre oppgaven interessant for andre i etterkant, men det har også vært utfordrende å finne ut *hva* jeg burde bruke tid på å beskrive og belyse. Her har informantenes svar (rett og slett *hva* de er opptatt av!) og problemstillingen vært til god hjelp.

## **Problemstilling**

Den overordnede problemstillingen i denne masteroppgaven lyder som følger:

*Hva kjennetegner låtskrivingsprosessen hos fire nåtidige, norske sanger-sangskrivere?*

Herunder har jeg valgt å dele opp dette spørsmålet i tre underproblemstillinger:

1. Hva preger aktørenes bakgrunn, utvikling og motivasjon for å skrive låter?
2. Hva kjennetegner låtskrivingsprosessen hos hver enkelt av informantene?
3. Hva er informantene opptatt av i arbeidet med tekst, melodi og form?



## Oppgavens struktur

For å svare på problemstillingen har jeg gjort kvalitative intervju med fire informanter som alle er sangere og sangskrivere (heretter sanger-sangskrivere). Jeg begrunner mitt valg av metode for prosjektet litt senere i dette første kapitlet. Oppgaven er strukturert i sju kapitler. Etter dette første innledningskapitlet følger et teorikapittel. Empirien presenteres så i de neste fire kapitlene. Her søker jeg å svare på de tre underproblemstillingene: kapittel 3 handler om informantenes bakgrunn, utvikling og motivasjon for å skrive musikk. Kapittel 4 tar for seg informantenes låtskrivingsprosess. Dette er kapitlet som svarer mest direkte på den overordnede problemstillingen i masteroppgaven. I kapittel 5 går vi nærmere inn på informantenes arbeid med tekst, melodi og form. Dette kan sees som et supplement til det forrige kapitlet om låtskrivingsprosessen. Basert på funn i empirien går vi i kapittel 6 nærmere inn på hva det kan innebære å *være* låtskriver. Akkurat som at man kan ha en identitet ”som” sanger kan man ha en identitet ”som” låtskriver. Her ser vi nærmere på hva det å være låtskriver betyr for informantene både personlig og profesjonelt. Her tydeliggjøres ytterligere mye av motivasjonen som ligger bak det å skrive egen musikk. Denne motivasjonen kan prege arbeidsmetodene i en låtskrivingsprosess, slik sett er dette direkte relevant for oppgavens problemstilling. I kapittel 7 følger en oppsummering av de viktigste funnene i oppgaven.

## Sentrale begreper

Innledningsvis vil jeg foreta noen avklaringer rundt sentrale begreper i denne masteroppgaven. Når jeg bruker ordet **sang** mener jeg en tekst med melodi til som har en gitt form. En sang er ment for å synges. Ordet **låt** kan brukes også om instrumentalmusikk (musikk uten sang), men jeg bruker ordene ”sang” og ”låt” synonymt i denne masteroppgaven. Hovedgrunnen til at jeg like gjerne bruker ordet ”låt” er at informantene stort sett sier ”låt”. De snakker om ”låtene” sine. Jeg sier som oftest også ”låt” selv. Det har allikevel føltes naturlig å variere dette med ordet ”sang”.

Det engelske ordet ”*songwriting*” kan direkte oversettes **sangskrivning** eller **låtskriving**. Det er vanligere å si ”låtskriving” enn ”sangskrivning”. Disse ordene bruker jeg synonymt og om hverandre.

Informantene mine er alle sangere og sangskrivere. Derfor kan de kalles ”sanger-sangskrivere”. Ordet ”**sanger-sangskriver**” bruker jeg en del i oppgaven. Det

blir en variasjon til ”informantene”. Noen steder i teksten har det vært naturlig å understreke at vi har med sangere å gjøre, og da har jeg gjerne brukt ord som ”sang”, ”sangskriver” og ”sanger-sangskriver”. Informantene kan omtales både som låtskrivere og sanger-sangskrivere, og jeg varierer med begge begrepene i oppgaven.

Noe jeg allikevel ikke omtaler dem som, er *singer-songwritere*. Dette til tross for at sanger-sangskriver oversatt til engelsk jo blir ”singer-songwriter”. Jeg bruker sjelden ”singer-songwriter” i denne oppgaven, da dette er mest kjent som en egen musikktradisjon. Informantene mine kan ikke karakteriseres som ”typiske” singer-songwritere (selv om flere av dem er inspirert av singer-songwritere!), derfor har jeg bevisst valgt å ikke bruke ordet ”singer-songwriter” andre steder enn der vi faktisk snakker om selve sjangeren/tradisjonen singer-songwriter.

### **Faglig identitet og avgrensing**

Jeg har valgt å fokusere på sanger-sangskrivere som skriver musikk innenfor rytmiske sjangre. Låtskriving slekter på komposisjonsfaget i det åpenbare – at man skriver musikk, men vi tar for eksempel ikke for oss tradisjonelle komposisjonsprinsipper kjent fra klassisk musikk. *Kreativitet* er et helt sentralt tema i empirien, og derfor også et av temaene jeg har valgt å vie en del plass teoretisk. Temaene som tas opp i oppgaven berører felt fra *musikkpsykologi*. Herfra ser vi på hva som ligger i *skjemateori* og *musikalsk forventning*, sentrale temaer innen *musikk* og *hukommelse* (jfr. Snyder 2000). Jeg mener at denne musikkpsykologiske retningen er interessant i vår sammenheng, og at den kan gi nye perspektiver til temaet vi undersøker. I løpet av oppgaven er vi så vidt innom låtskriving som metode innen *musikkterapi*. Det er også naturlig å trekke fram *tekstskrivning* og *språk* som viktige felt. Da vi følger låtskrivernes arbeidsprosesser er vi også innom forhold rundt *musikkproduksjon*.

### **Metode**

Den opprinnelige greske betydningen av ordet ”metode” er *veien til målet* (Kvale & Brinkmann 2009:99). Vi skal nå se på de metodiske aspektene ved denne masteroppgaven. Jeg vil i det følgende klargjøre hvordan jeg har arbeidet gjennom hele prosjektet, fra valg av metode og utvalg av informanter, til selve intervjusituasjonen og arbeidet i etterkant med transkribering og analyse.

*Epistemologi* er teori om kunnskap. Hva kunnskap er og hvordan den kan oppnås har blitt diskutert i årevis (Kvale & Brinkmann 2009:66). I bokhyllene på Universitetsbiblioteket finner vi en rekke bøker som beskriver, diskuterer og argumenterer for bruk av metode i både kvalitativ forskning og kvantitativ forskning. Om man velger å arbeide med en kvantitativ eller kvalitativ tilnærming, avhenger av hva slags problemstilling man har og hva slags *fenomener* man ønsker å studere. I mitt tilfelle er fenomenet låtskrivingsprosessen. Jeg valgte å ha en kvalitativ tilnærming, da jeg ønsket å gå mest mulig i dybden og snakke direkte med enkeltpersoner om hvordan låtskrivingsprosessen oppleves for dem.

”Metodologi er en konkretisering av epistemologi, slik at generelle teorier om hvordan man kan søke kunnskap, kan anvendes i forskning”, skriver Ryen (2002:23). Metodologien er en modell eller et program som omfatter de teoretiske og praktiske prosedyrene de ulike vitenskapene benytter for å oppnå viten, inkludert kritiske vurderinger av dem (Ryen 2002:23). Når det gjelder slike kritiske vurderinger er blant annet debatten rundt kvalitativ vs. kvantitativ forskning velkjent, som beskrevet hos for eksempel Ryen (2002), Alvesson og Sköldbberg (2008) og Kvale & Brinkmann (2009). Kvale & Brinkmann forklarer grunnlaget for kritikken mot det kvalitative forskningsintervju med at forskning ses som regelstyrt, og vitenskapelig kunnskap som kvantitativ. Et slikt syn har bidratt til at det kvalitative forskningsintervjuet ikke anerkjennes som en legitim forskningsmetode, forklarer forfatterne. Men det finnes også nok av dem som argumenterer for kvalitativ forskning. Kvale & Brinkmann er av disse, og oppsummerer forskjellen mellom kvalitativt forskningsintervju og kvantitative målinger slik:

”Det kvalitative forskningsintervjuet søker kvalitativ kunnskap uttrykt i normalt språk. Målet er ikke kvantifisering. Intervjuet sikter mot nyanserte beskrivelser av den intervjuedes livsverden gjennom ord og ikke tall. Presisjonen i beskrivelsen og stringensen i meningsfortolkningen i kvalitative intervjuer motsvarer eksaktheten i kvantitative målinger” (Kvale & Brinkmann 2009:49).

Det er nettopp nyanserte beskrivelser av hva som kan kjennetegne en låtskrivingsprosess jeg var interessert i å nå fram til. Jeg ønsket å se hvordan andre skriver sine sanger, hva dette kan innebære, hvordan det oppleves og hva det betyr for dem. Jeg ønsket å gå i dybden og lære om *hvordan* andre skriver tekst og musikk,

basert på deres bakgrunn og erfaringer, og se hva dette fenomenet har å si for *dem* i *deres* livsverden.

### **Det kvalitative forskningsintervju som metode**

Denne oppgaven har et empirisk utgangspunkt, og jeg har benyttet meg av kvalitativt intervju som metode. Prosjektet er godkjent av Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD). Informantene har gitt meg samtykke om å bruke deres navn i oppgaven.

Jeg var tidlig klar på at jeg ønsket å få tilgang til levd liv og snakke med personer som hadde erfaring med temaet jeg ønsket å skrive om. For å få tilgang til denne ble det et naturlig valg å gå direkte til potensielle kilder for å intervju dem om hvordan de arbeider.

”I et kvalitativt forskningsintervju produseres kunnskap sosialt, det vil si gjennom interaksjon mellom intervjuer og intervjuperson. Selve produksjonen av data i det kvalitative intervjuet går utover en mekanisk overholdelse av regler og er avhengig av intervjuerens ferdigheter og situerte personlige vurderinger med hensyn til hvordan spørsmålene stilles. Det er viktig med kunnskap om intervjutemaet for å kunne stille gode oppfølgingsspørsmål når intervjupersonen svarer. Kvaliteten på de produserte data i et kvalitativt intervju avhenger av kvaliteten på intervjuerens ferdigheter og kunnskaper om temaet” (Kvale & Brinkmann 2009:99).

Mine forhåndskunnskaper om temaet sa meg blant annet at ulike låtskrivere kan ha ulike arbeidsmetoder. Noen begynner med å improvisere fram melodier, kanskje ved bruk av akkordrekker, andre igjen begynner med å skrive en tekst og setter musikk til etter hvert. Noen kan tenke bevisst på lært funksjonsharmonikk underveis i konstruksjonsprosessen, andre jobber mer eller mindre intuitivt. De fleste låtskrivere er selvlærte. Dette gjorde det nødvendig for meg gå direkte til kildene og spørre hvordan de jobber. Det kvalitative forskningsintervjuet var et naturlig valg av metode til min masteroppgave, da dette søker kvalitativ kunnskap, ikke kvantifisering (Kvale & Brinkmann 2009:49).

Å være sanger-sangskriver må kunne sies å være en forholdsvis komplisert arbeidsform i det at man balanserer kreative aktiviteter som tekstskriving, melodiskrivning, komponering av musikk, ofte arrangering for andre instrumenter, mange tar del i musikkproduksjonen, og i tillegg har man å gjøre med sangstemmen.

Jeg var derfor interessert i å se på hvordan andre legger dette ”puslespillet”. Jeg hadde en mistanke om at det kunne bli mye å snakke om, men også at ulike informanter kunne ha ulike fokusområder. Det ble desto viktigere for meg å utarbeide en intervjuguide som kunne hjelpe meg å dekke ulike temaer og strukturere intervjuene underveis.

## **Fenomenologisk utgangspunkt**

Edmund Husserl grunnla fenomenologien som filosofi rundt år 1900. Martin Heidegger videreutviklet denne som eksistensfilosofi. I kvalitativ forskning har en fenomenologisk tilnærming i ikke-filosofisk tilstand vært utbredt. Fenomenologi i kvalitativ forskning forklares av Kvale & Brinkmann som et ”begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter” (Kvale & Brinkmann 2009:45). Jeg har i denne oppgaven studert fenomenet låtskriving med utgangspunkt i de ulike informantenes oppfatning av fenomenet i deres livsverdener. Jeg ønsker derfor å gå nærmere inn på begrepene fenomenologi og livsverden.

*Fenomenologien* har vært relevant for avklaring av forståelsesformen i det kvalitative forskningsintervjuet, da man innsnevrer intervjuet til den opplevde betydningen av intervjupersonens livsverden (Kvale & Brinkmann 2009:46).

*Livsverdenen* forklares av Kvale & Brinkmann som ”verden slik vi møter den i dagliglivet, og slik den fremtrer i den umiddelbare og middelbare opplevelse, uavhengig av og forut for alle forklaringer”. Livsverden-begrepet forstår jeg som verden sett fra intervjupersonens (informantens) øyne. Jeg forstår min egen livsverden som verden slik jeg ser den; mine opplevelser av det jeg gjør og det som hender meg i det daglige, og hvordan jeg deretter tolker og oppfatter disse opplevelsene. Jeg ser verden ut fra mitt eget ståsted, mine egne synspunkter, erfaringer og perspektiver.

Det kvalitative intervjuet kan struktureres på ulike vis. Jeg har jobbet utfra det Kvale & Brinkmann kaller semistrukturert livsverdenintervju (Kvale & Brinkmann 2009:137). Dette intervjuet har en åpen fenomenologisk holdning til å lære av den som blir intervjuet (Kvale & Brinkmann 2009:138). I forberedelsesfasen utarbeider man en intervjuguide. Denne kan bestå av både temaer som skal dekkes og konkrete forslag til spørsmål. Man jobber gjerne utfra forskningsspørsmål (disse er som regel

formulert i et teoretisk språk, og tar for seg prosjektets tematikk) og intervju spørsmål (uttrykt i intervju personens dagligspråk, dette er spørsmål som tar hensyn til både tematiske<sup>1</sup> og dynamiske<sup>2</sup> spørsmål). Det semistrukturerte intervjuet har en åpenhet i forhold til endringer i rekkefølgen og formuleringen av spørsmålene. Formålet med dette er å kunne forfølge de svarene intervju personene gir og historiene de forteller.

En *bevisst naivitet* kan utøves av intervjueren i forskningsintervjuet: Man viser åpenhet overfor nye og uventede fenomener, og unngår ferdigoppsatte kategorier og fortolkningsskjemaer (Kvale & Brinkmann 2009:47). Selv om man ikke nødvendigvis har en stramt fastsatt mal med spørsmål, er intervjuet allikevel fokusert rundt bestemte temaer. Man søker å samle inn åpne og nyanserte beskrivelser om intervju personens livsverden: ”Intervjuet har som formål å fortolke meningen med sentrale temaer i intervju personens livsverden. Intervjueren registrerer og fortolker meningen med det som blir sagt, og måten det blir sagt på”, skriver Kvale & Brinkmann (2009:47). Man har i et livsverdenintervju dermed tilgang til en helt egen type kunnskap og forståelse rundt et fenomen – den informasjonen og forståelse hver enkelt informant sitter på, sett fra informantens ståsted. En type individuell kunnskap, individuelle erfaringer, individuelle svar. Temaene vi tar opp i intervjuene er en *del av* intervju personens livsverden og vi søker å forstå dem *utfra* deres livsverden.

”De kvalitative undersøkelsene av intervju personers opplevelser av verdenen danner ifølge den fenomenologiske oppfatning grunnlaget for de mer abstrakte, vitenskapelige teorier om den sosiale verden. Intervjuet ses ikke bare som et supplement til grunnleggende vitenskapelige kvantitative kjensgjerninger som er innhentet via eksperimenter og spørreskjemaer. Det kvalitative forskningsintervjuet er en forskningsmetode som gir privilegert tilgang til menneskers grunnleggende opplevelser for livsverdenen” (Kvale & Brinkmann 2009:48-49).

Ved å gjøre kvalitative forskningsintervju får jeg anledning til å stille spørsmål til profesjonelle sanger-sangskrivere som jeg ikke ville hatt anledning til uten dette prosjektet. Kunnskapen informantene sitter på, kan kun beskrives av dem selv. Dette

---

<sup>1</sup> Tematiske spørsmål: relatert til teoretiske oppfatninger av forskningstemaet og den etterfølgende analysen (Kvale & Brinkmann 2009:144).

<sup>2</sup> Dynamiske spørsmål: fremmer det positive spillet mellom intervju person og intervjuer, holder samtalen i gang og stimulerer intervju personene til å snakke om opplevelser og følelser. Dette bør være lett forståelige spørsmål, frie for akademisk språk (Kvale & Brinkmann 2009:144-145).

fordi musikken de skriver er skapt av dem selv. Den kommer ”innenfra” og er skapt gjennom deres livsverden.

### **Min forforståelse**

Filosofen Heidegger sier at vi ikke kan være i verden uten forforståelse. ”Förståelse är ett grundläggande existenssätt för varje människa, eftersom vi dagligen och stundligen måste orientera oss i vår tillvaro för att kunna leva”, skriver Alvesson & Sköldberg (2008:199). Forfatterne presenterer en hermeneutisk sirkel mellom forforståelse og forståelse (Alvesson & Sköldberg 2008:200). Vi har med oss vår forforståelse inn i forskningen. Forståelsen endres underveis.

Av Kvale & Brinkmann defineres *hermeneutikk* slik:

”Hermeneutikk er læren om fortolkningen av tekster. Fra et hermeneutisk synspunkt er fortolkningen av mening det sentrale tema i forbindelse med en spesifisering av de formene for mening som søkes, og oppmerksomhet overfor de spørsmålene som stilles til en tekst. Begrepene samtale og tekst spiller en sentral rolle i den hermeneutiske tradisjonen innenfor humaniora gjennom de siste århundrene, og det legges vekt på tolkerens forhåndskunnskap om en teksts tema” (Kvale & Brinkmann 2009:69).

Tolkerens forhåndskunnskap er viktig. Her ligger også forforståelsen. Formålet med hermeneutisk fortolkning er å oppnå en gyldig og allmenn forståelse av hva en tekst betyr, skriver Kvale & Brinkmann (2009:69). Som det tidligere har kommet fram var min forforståelse rundt låtskriving ganske sterk før jeg satte i gang med dette masterprosjektet. Jeg har vært bevisst denne, og ser at min forståelse for låtskriving har blitt endret underveis i prosjektet etter å ha lest litteratur, gjennomført intervjuer og analysert transkripsjonene.

”Forskningsintervjuet er en interpersonlig situasjon, en samtale mellom to parter om et emne av felles interesse. I intervjuet skapes kunnskap i skjæringspunktet mellom (inter) intervjuerens og den intervjuedes synspunkter” (Kvale & Brinkmann 2009:137). Mine synspunkter er altså ikke irrelevante, men det var selvfølgelig veldig viktig for meg at informantene og deres arbeidsmetoder var i fokus. Det var min oppgave å strukturere intervjuet, men jeg lot i stor grad informantene snakke ut om de ulike emnene. Hvis det ”gled ut” var det mitt ansvar å få oss inn på riktig spor igjen.

Et kvalitativt forskningsintervju kan være en ”oppvekker” for den som blir intervjuet – da man kan komme inn på temaer som kan være bevisstgjørende for

intervjupersonen. Han kan få større innsikt i seg selv når han setter ord på egne tanker. Kontakten og samtalen mellom intervjuer og intervjuperson kan påvirke kunnskapen, da det er *gjennom* denne kontakten og samtalen at kunnskapen blir produsert. Intervjueren må under intervjuet lytte godt til og fortolke meningen med det som sies, men også måten det blir sagt på. Foruten å være velinformert om temaet det snakkes om, bør intervjueren være i stand til å legge merke til og fortolke både ansiktsuttrykk, stemmeleie og kroppsspråk (Kvale & Brinkmann 2009:49). Det har med andre ord mye å si hva slags spor en som intervjuer følger opp, og hvor mye en har satt seg inn i temaet på forhånd.

Jeg ser det som en fordel at jeg har skrevet musikk og tekster, og at jeg etter arbeidet med den tidligere nevnte bacheloroppgaven også er vant med å tenke på låtskriving som *tema*. Egne låtskrivingsprosesser som jeg har vært gjennom er direkte erfaringer for meg, og jeg har gjort meg opp en del tanker om hvordan det er best for meg selv å jobbe. I intervjuene har det selvfølgelig vært informantene mine som har vært i fokus, og jeg har unngått å snakke noe særlig om egne erfaringer fra låtskriving, bortsett fra når det har vært naturlig i den personlige interaksjonen og for flyten i samtalen. Informantene har for eksempel gjerne sagt ”dette kjenner du sikkert igjen selv”, og da har jeg respondert på dette. Det har vært viktig for meg å la informantene snakke ut mest mulig, fordi samtalen i stor grad kan styres av at jeg som intervjuperson skifter tema, eller lytter/ikke lytter etter signaler om at informanten har ”snakket seg ferdig” om et emne. Jeg lyttet óg bevisst etter signaler på om det vi snakket om virket spesielt viktig (eller uviktig) for informanten.

## **Valg av informanter**

Ryen skriver at hovedintensjonen ved kvalitative intervju ikke er å sammenligne enheter, men å oppnå tilgang til handlinger og hendelser som ses som relevante for undersøkelsens problemstilling:

”Tilgjengelighet til den enkelte respondent og slik han eller hun ser verden omkring seg, er det sentrale (spesifikt for kvalitative studier), ikke å telle hvor mange som ser det likt eller forskjellig. Det er jo nettopp muligheten til å nå dypt i det enkelte intervju som er intervjuets forse i kvalitative studier. (...) Som en konsekvens gir ikke store utvalg nødvendigvis mer eller bedre data



enn små. Det er derimot flere argumenter for å foretrekke små utvalg, at man intervjuer bare et mindre antall respondenter” (Ryen 2002:85).

Bertaux (som beskrevet i Ryen 2002:93) sier at man kan nå et tilfredsstillende metningspunkt (”saturation”) i forhold til hvor mange informanter man trenger til en undersøkelse. Hvor metningspunktet er bestemmes ikke av antall intervjuer, men av innholdet i intervjuene. Med Bertaux’ perspektiv menes det at flere intervju vil ha lite nytt å bidra med etter en viss mengde intervjuer. Hvor dette metningspunktet er vil variere. Jeg kan tenke meg at flere informanter kunne bidratt til nye tanker og tatt oppgaven i nye retninger tematisk, men et sted må man sette strek. Jeg valgte å sette strek for antall informanter da jeg hadde oppnådd et tilfredsstillende antall – med dette mener jeg tilfredsstillende utfra mengden informasjon intervjupersonene gav.

Jeg valgte å gjøre intervju med fire ulike informanter. Det at disse fire alle er kvinner var i utgangspunktet tilfeldig. Jeg satte opp en liste (på fagspråket kalt ”pool”) over potensielle kandidater, basert på hvem jeg trodde ville bidra med nyttig informasjon om temaet utfra erfaring og kjent låtskrivervirksomhet. Jeg ønsker også noe variasjon når det kom til det musikalske uttrykket.

For å finne informanter søkte jeg blant annet i registeret til NOPA (Norsk forening for komponister og tekstforfattere). På lista jeg etter hvert satt med stod det mange kvinner, men også flere menn. Jeg kontaktet et utvalg, og fikk raskt positive svar fra de fire jeg har benyttet meg av i oppgaven. Da jeg etter hvert så hvor matnyttige intervjuene jeg gjorde var, slo jeg fra meg tanken om å ha med flere *for* å ha med menn. Jeg syntes det var mer enn nok informasjon å jobbe utfra i intervjuene jeg hadde. Jeg har heller aldri sett på dette som en oppgave hvor kjønn er i fokus. Alder og erfaring derimot, er kanskje vel så interessant. Sjangertilhørighet kunne være et viktig aspekt, da den musikken som produseres kan bli til på ulike måter innen ulike sjangre. Da jeg så hvor mye de to første informantene jeg intervjuet hadde å si som var med på å svare på oppgavens problemstilling, ble jeg tidlig klar over at det kunne bli like interessant å gi hver enkelt informant god plass enn å ”få inn” flest mulig. Opprinnelig hadde jeg en idé om å ha seks informanter, men dette kuttet jeg fort ned til fire. I etterkant tror jeg at dette potensielt kan gi leseren en større forståelse av hver enkelt informants arbeidsprosess. Av de utallige låtskriverne som finnes innenfor ulike rytmiske sjangre ble jeg nødt til å gjøre et utvalg.

## Presentasjon av informantene

De fire informantene er ulike og har ulike musikalske interesser. Sidsel Endresen og Beate S. Lech er lærere ved faget Sanger-sangskriver (SASA20) ved Norges Musikkhøgskole. Dette faget har jeg selv tatt i år. Jeg kommenterer dette mot slutten av kapitlet. I denne masteroppgaven er Sidsel Endresen og Beate S. Lech intervjuet som musikere og informanter som snakker om sine individuelle opplevelser rundt fenomenet vi undersøker, og ikke som mine lærere. I tillegg til disse to kildene, valgte jeg å ta med to sanger-sangskrivere som er nærmere meg selv i alder. Begge har rukket å gi ut egenskrevet musikk: Maria Skranes, vokalist og låtskriver i blant annet elektropop-bandet Machine Birds, og Frida Ånnevik, sanger-sangskriver av selvuttalt ”pop i åpent viselandskap”. Vi skal nå få en kort introduksjon av hver enkelt av informant.

**Sidsel Endresen**<sup>3</sup> (f. 1952) er en av Norges mest kjente sangere innen jazz/improvisasjon. Høsten 2012 ble hun feiret med storslått todagers-festival i anledning sin 60-årsdag på Nasjonal Jazzscene Victoria. Endresen ble først kjent gjennom vokalgruppen Chipahua (etablert 1979), og Jon Ebersson Group (1980-87). Hun har vært en aktiv musiker i over 35 år, og samarbeidet med en rekke musikere – blant annet Django Bates, Nils Petter Molvær, Bugge Wesseltoft, Elin Rosseland, Eldbjørg Raknes og Stian Carstensen, for å nevne noen. Sidsel Endresen har en lang rekke utgivelser bak seg. For å gi noen eksempler har hun blant annet gitt ut soloalbummene ”So I write” (1990) og ”Exile” (1994). Som duo med Bugge Wesseltoft har Endresen utgitt ”Nightsong” (1994), ”Duplex Ride (1998) og ”Out here. In there” (2002). Til soloprojektet ”Undertow” (2000) arbeidet hun med sammen med blant annet Audun Kleive, Patrick Shaw Iversen, Roger Ludvigsen, Bugge Wesseltoft og Nils Petter Molvær. I 2002 kom albumet ”Merriwinkle” i samarbeid med Christian Wallumrød og Helge Sten. Soloalbumet ”One” ble utgitt i 2006. Av senere utgivelser bør plata ”Didimoy Dreams” (sammen med Stian Westerhus) nevnes. Denne ble utgitt på Rune Grammofon i 2012. For denne plata

---

<sup>3</sup> **Kilder Sidsel Endresen:**

ECM Records (2013):

[http://www.ecmrecords.com/Catalogue/ECM/1500/1524.php?lvredir=712&catid=0&doctype=Catalogue&order=releasedate&we\\_search=%2BSidsel+%2Bendresen&rubchooser=901&mainrubchooser=9](http://www.ecmrecords.com/Catalogue/ECM/1500/1524.php?lvredir=712&catid=0&doctype=Catalogue&order=releasedate&we_search=%2BSidsel+%2Bendresen&rubchooser=901&mainrubchooser=9) [Lesedato 22.04.2013],

Discogs (2013): <http://www.discogs.com/artist/Sidsel+Endresen> [Lesedato 12.04.2013]

mottok Sidsel Endresen og Stian Westerhus Spellemannpris 2012 i kategorien for jazz (utdelingen fant sted i april 2013).

**Frida Ånnevik** (f. 1984) har holdt på med musikk og teater hele oppveksten. Hun kommer opprinnelig fra Ridabu utenfor Hamar. Ånnevik har studert faglærerutdanning i musikk (bachelorgrad) ved rytmisk linje (tidl. konservatoriet) ved Universitetet i Agder, Kristiansand. Hun er i gang med master i utøvende rytmisk musikk ved samme studiested. Frida Ånnevik vant Grappas debutantpris høsten 2009. Påfølgende platedebuterte hun med albumet ”Synlige hjerteslag” på Grappa Musikkforlag høsten 2010. Hun arbeider nå mot utgivelsen av plate nummer to i eget navn<sup>4</sup>.

**Beate Slettevoll Lech** (f. 1974) er vokalist og låtskriver i bandet Beady Belle. Beady Belle platedebuterte med ”Home” på Jazzland Recordings i 2001. I 2003 kom oppfølgeren ”CEWBEAGAPPIC”. Deretter fulgte ”Closer” (2005), ”Moderation” (2005), ”Belvedere” (2008) og ”At Welding Bridge” (2010) på samme selskap, og i januar 2013 kom plata ”Cricklewood Broadway”. Beate S. Lech gav også ut soloalbumet ”Min song og hjarteskatt” på Kirkelig Kulturverksted i 2011.<sup>5</sup>

**Maria Skranes** (f. 1988) er jazzstudent ved Grieg-akademiet i Bergen. Hun er mest kjent som vokalist og låtskriver i elektropopbandet Machine Birds. Hun har også sunget med Terje Isungset, og med Bergens-bandet Put Your Hands Up For Neo-Tokyo. Maria Skranes er en aktiv låtskriver i Machine Birds – opprinnelig en duo bestående av Maria Skranes og Marte Eberson. Våren 2010 ble de plukket ut av Østnorsk Jazzsenter til å delta på turnéen ”Framtida i norsk jazz”. Her spilte de blant annet på Nasjonal Jazzscene Victoria i april samme år. Duoen ble også valgt ut til ”Ukas Urørt” på NRK P3 Urørt i 2010. Dette gav oppmerksomhet på P3, og Machine Birds kom videre til Urørt-finalen i januar 2011. Her endte Machine Birds på en andreplass, bak Honningbarna. Machine Birds gav ut singelen ”Time” på

---

<sup>4</sup> **Kilder Frida Ånnevik:** Frida Ånnevik (2013): <http://fridaannevik.no/om/> [Lesedato 12.04.2013], Grappas Debutantpris (2012): <http://grappas-debutantpris.no/vinnere> [Lesedato 20.11.2012]

<sup>5</sup> **Kilder Beate S. Lech:** Beady Belle 2013:: <[http://www.beadybelle.com/2010\\_norsk.php](http://www.beadybelle.com/2010_norsk.php)> [Lesedato 22.04.2013], Jazzland Recordings: [http://www.jazzlandrec.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=70:beady-belle&catid=40:artists&Itemid=822](http://www.jazzlandrec.com/index.php?option=com_content&view=article&id=70:beady-belle&catid=40:artists&Itemid=822) [Lesedato 22.04.2013], Kirkelig Kulturverksted: <http://kkv.no/en/Music/Artister/I-L/Lech-Beate-S/Beate-Lech/> [Lesedato 22.04.2013]

plateselskapet Nabovarsel i september 2011. I mai 2012 kom EP-en "Save Yourself" (Nabovarsel 2012) og i februar 2013 ble singelen "Because It's Easy" gitt ut på samme selskap<sup>6</sup>.

Det største argumentet for å velge disse fire informantene er at de er informasjonsrike. De har alle erfaringer fra å arbeide med låtskriving, et par av dem med svært lang fartstid. Andre igjen har kortere fartstid, men allikevel nok tid til å ha gitt ut egenskrevet musikk. De fire jeg har intervjuet skriver ganske forskjellig musikk, men de har noen likheter i bakgrunn og utdanning. Sidsel Endresen og Beate S. Lech kjenner godt til musikkmiljøet i Oslo og Norge, men også internasjonalt. Begge jobber ved Norges Musikkhøgskole og kjenner til miljøet rundt denne institusjonen. Maria Skranes studerer ved jazzlinja på Griegakademiet i Bergen. Frida Ånnevik har faglærerutdanning i musikk fra rytmisk linje, Universitetet i Agder. Jeg ser det som positivt at jeg har fått en viss geografisk "spredning" i det at de "kommer fra" ulike musikkmiljøer i Norge. Jeg mener at alle intervjuene har bidratt med mye informasjon som har vært med på å gjøre oppgaven nyansert.

## **Transkripsjon og analyse**

Jeg transkriberte alle intervjuene selv og brukte ganske lang tid på det. I transkripsjonen skrev jeg ordrett ned hva informantene sa på lydopptakene. I noen tilfeller har jeg kuttet ut ord vi muntlig sier mye av (ubevisst), som "likksom" eller "på en måte", der disse ordene rett og slett ikke har hatt noen funksjon. Kvale & Brinkmann poengterer at man kan få sjokk av å lese sine egne intervjuer, da det ordrett transkriberte muntlige språket kan fremstå usammenhengende og som forvirret tale (Kvale & Brinkmann 2009:195). Vi skal snart se at informantene mine alle er (over gjennomsnittet?) språkbevisste, og jeg så ingen grunn til å utsette informantene mine for et slikt sjokk. Jeg har gjengitt noen få av uttalelsene på mer sammenhengende måter ved å kutte ut noen av disse småordene ("på en måte"), eller å erstatte slike ord eller usammenhengende tale med et (...). Dette gjør sitatene lettere å lese og forstå.

Transkriberingen var en viktig prosess hvor jeg ble enda bedre kjent med informantenes mange tanker om temaet. Jeg satt igjen med 66 sider tettpakket tekst og

---

<sup>6</sup> Kilde Maria Skranes: Machine Birds' hjemmeside: <http://www.machinebirds.no> [Lesedato 12.04.2013]

ble nødt til å gjøre en del avskjæringer i forhold til hva jeg presenterer av empiri i oppgaven. Det er helt sikkert mye i intervjuene som kunne vært interessant lesing for de som er interessert i temaet. Men jeg har måttet gjøre et utvalg, og her har problemstillingen naturligvis vært til stor hjelp. I etterkant har jeg lest gjennom de skrevne tekstene flere ganger og fargekodet dem tematisk. Deretter tegnet jeg opp et kart som klargjorde for meg hvilke tema som henger sammen med hverandre. Blant annet ble det tydelig at en låts form ser ut til å ha stor sammenheng med sjanger og musikalsk uttrykk.

Noe av det jeg synes har vært mest interessant i arbeidet med transkripsjonen og analysen er å se hvor mye informantene egentlig har fortalt. Jeg trodde selvfølgelig jeg hadde fått med meg alt i løpet av intervjuene, men det er mye som har åpnet seg gjennom å lese tekstene igjen og igjen.

I et transkribert intervju kan mye kommunikasjon gå tapt, som for eksempel kroppsspråk (latter, smil), stemmeleie og lange tenkepauser. Jeg har prøvd å ta med mest mulig slike former for kommunikasjon som jeg mener er meningsbærende for intervjuene. Jeg har for eksempel satt *[ler]* eller *[smiler]* i klammer for å poengtere eller klargjøre den positive konteksten ting har blitt sagt i. Spesielt betonte ord og setninger informanten har uttalt på en *tydeligere* eller *tyngre* måte, har jeg satt i kursiv. Slike betoning kan vise at det man sier er viktig for en, og jeg ønsket å gjøre dette transparent og tydeligst mulig for leseren.

Teorien jeg har benyttet meg av presenterer jeg inngående i neste kapittel. Jeg har brukt denne til å supplere, underbygge og diskutere med empirien. Jeg ønsker å gjøre det tydelig for leseren hva slags teori som finnes om låtskriving. Før vi går videre ønsker jeg for oversiktens skyld å presentere låtskriving som *fag*, også for å kommentere hvordan det at jeg selv har tatt et låtskrivings-fag dette siste året kan ha preget oppgaven.

### **Kommentar: Låtskrivingsfag**

Komposisjon må sies å være det mest nærliggende faget til låtskriving. Låtskriving er ikke på langt nær et fag i like stor grad som komposisjon er det her i Norge. Flere av de høyere musikkutdanningene i Norge har komposisjon som studieretning.

*Komposisjon* tilbys blant annet som studie både på bachelornivå, mastergradsnivå og som videreutdanning ved Norges Musikkhøgskole. Arrangement/komposisjon tilbys

som påbygningsstudie på 30 studiepoeng ved Universitetet i Agder, både for klassiske og rytmiske utøvere (Universitetet i Agder 2013). Griegakademiet i Bergen tilbyr også bachelorgrad i komposisjon: ”Komposisjonsstudiet har sitt fundament i den klassiske tradisjonen, og fokuserer på nyare eksperimenterande retningar”, informerer Griegakademiet på sin hjemmeside (Griegakademiet 2013). Studiet i Bergen er ment for utøvere både innen klassisk musikk, kirkemusikk og jazz, men som de informerer om går *komposisjonsstudiet* ut fra den klassiske tradisjonen.

Låtskriving skiller seg fra slik vi tradisjonelt sett kjenner komposisjon på flere områder. Først og fremst dreier det seg om noe annet i det at vi som sanger-sangskrivere skriver musikk som skal *synges*. Sanger-sangskrivere skriver for eksempel ikke symfonier for orkestre, slik klassiske komponister gjør.

*Låtskriving* har tradisjonelt sett ikke blitt tilbudt som fag ved de offentlige høyere musikkutdanningene i Norge. Men Norges Musikkhøgskole (heretter forkorter jeg dette ”NMH”) tilbyr faget ”Sanger-sangskriver SASA20” (heretter forkorter jeg dette ”SASA”). Faget gir 10 studiepoeng. I emnebeskrivelsen skriver NMH: ”Emnet fokuserer på sangskrivning som en symbiose mellom tekst, musikk og sanglig fortolkning. Emnet er derfor bare åpent for låtskrivere/komponister som selv er praktiserende sangere. Det stilles store krav til egen fordypning gjennom hele emnet, inkludert kontinuerlig egenarbeid mellom samlingene” (NMH 2012). Studentene som tar dette faget arbeider med sine egne låter og framfører disse jevnlig i plenum på timene for deretter å få respons. Arbeidsoppgavene spenner fra arbeid med tekstskriving og sangkomposisjon til arrangering for mindre ensembler. Faget avsluttes med innspilling av en egen låt i studio på NMH, i samarbeid med en produsent ved skolen. Jeg har selv tatt dette faget i skoleåret 2012/2013. Dette har vært svært nyttig for meg i forhold til arbeidet med denne masteroppgaven. Hvilke problemstillinger man står ovenfor som låtskriver har stått tydeligere fram for meg ved å ta dette faget. Helt konkret har jeg blant annet blitt oppmerksom på hvor mye og lenge mange låtskrivere arbeider med tekst. På timene har vi snakket mye om tekst, nesten mer enn musikk. Dette fordi tekst kan se ut til å forme låter i stor grad, for eksempel tematisk og dermed stemningsmessig. Skal man tilpasse melodi, musikk og instrumentering i stemningen som oppstår tematisk i teksten? Eller skal man bryte med dette?

Oppgaven har nok i en grad blitt farget av at jeg har tatt dette faget samtidig som jeg har jobbet med oppgaven. Jeg tror det kan ha hjulpet meg til å finne ut hvilke

områder jeg ville fokusere på, istedenfor å ”famle rundt i blinde” i et felt det er skrevet forholdsvis lite om i Norge. Det har vært nyttig å jevnlig møte andre låtskrivere (både medstudenter og lærerne) og se hva som skjer med egen låtskriving når den blir satt på dagsorden i skolesammenheng. Dette har også ført til mange interessante diskusjoner som jeg har kunnet relatere til masteroppgaven. Nye tanker har blitt satt i sving, og jeg har for eksempel fått idéer om hva slags teori jeg kan oppsøke for å fordype meg i enkelte felt. Det å studere musikken sin sammen med andre tror jeg også gjør at man får et litt annet forhold til den. Det er mulig å se den mer utenfra, i hvert fall ser de andre musikken utenfra og gir direkte tilbakemeldinger. Den store forskjellen mellom SASA-faget og denne masteroppgaven er imidlertid at på SASA-faget handler det om at *jeg* skriver mine egne låter og arbeider med disse. I masteroppgaven min handler det om *andre* låtskrivere som skriver *sine* låter. Det er informantene som er i fokus i denne masteroppgaven, ikke meg.

To av informantene mine, Sidsel Endresen og Beate S. Lech, er lærere på SASA-faget. I begynnelsen vurderte jeg om det kunne bli problematisk at jeg brukte lærerne mine som kilder til oppgaven. Jeg er imidlertid sikker på at dette ikke har preget oppgaven i *negativ* forstand. Jeg intervjuet begge disse informantene tidlig på høsten, før jeg hadde rukket å bli kjent med dem gjennom SASA-timene. Jeg hadde dermed ikke særlig kjennskap til dem utover at jeg leste meg opp og lyttet til musikken deres i forkant av intervjuene. På intervjuene snakket vi *om informantene*, og *deres* arbeidsmetoder. Informasjonen jeg fikk i løpet av intervjuene skiller seg fra den informasjonen jeg har fått på timene, fordi vi på timene i all hovedsak er fokusert rundt oss studentene og den musikken *vi* lager. Jeg mener altså at det å bruke disse to lærerne som kilder ikke har vært problematisk i forhold til oppgaven. Tvert imot mener jeg at de er to sterke kilder, basert på deres årelange erfaring med musikkutøving og låtskriving. Jeg ser også fordeler ved at disse to underviser i et fag som tar opp samme temaer som jeg gjør i oppgaven. De to kildene har et bevisst forhold til temaet vi tar opp, og de har et gjennomtenkt forhold til låtskriving som *fag*. Miles og Huberman (1984:42 som sitert i Ryen 2002:87) anbefaler: ”Go to the meatiest, most study-relevant sources” – gå til informanter man antar å sitte inne med mest informasjon, informanter som har mye å bidra med. At jeg har intervjuet de eneste to lærerne som underviser i sangskrivning på en offentlig høyskole musikkutdanning i Norge i dag, synes jeg selv har vært matnyttig og nærmest en slags ”kvalitetssikring” for oppgaven. De siste informantenes synspunkter og beskrivelser

har gjort det endelige resultatet nyansert. Det har vært interessant å se forskjellene og ikke minst likhetene mellom de fire informantene.

Selv om jeg nå har sagt at SASA-faget ved NMH er det eneste låtskriving per dags dato ved høyere musikkutdanning i Norge, er det viktig for meg å være klar i at det undervises i låtskriving på andre skoler og nivå i landet. Dette finner man først og fremst på folkehøgskolene. Viken folkehøgskole på Gjøvik åpnet blant annet en egen Singer-songwriterlinje høsten 2012. En rekke andre folkehøgskoler nevner låtskriving som et tema man er innom på ulike musikklinjer.

Låtskriving nevnes også som arbeidsområder på noen av de private høgskolene. Norges kreative fagskole (forkortes ”NKF”) nevner følgende i linjebeskrivelsen for musikkdesign, under faget komposisjon<sup>7</sup>: ”I dette faget utfordrer vi idéskapingen og kreativiteten til studenten, og tar for oss arrangering/låtoppbygging, harmonisering og grunnleggende musikkteori som utgangspunkt for jobbing med filmmusikk, spillmusikk, vignetter, jingles, og egne musikkstykker/låtproduksjoner” (NKF 2013). Hos Nordisk Institutt for Scene og Studio (forkortes ”NISS”) står følgende i linjebeskrivelsen for populærmusikk: ”Du vil lære musikkteknologi, bransjekunnskap og hørelære, og ha undervisning i låtskriving, arrangering, musikkformidling, populærmusikkens historie med mer” (NISS 2013).

Selv om låtskriving som fag ser ut til å dukke opp stadig flere steder, er min forforståelse klar i at det ser ut som at det mest vanlige for rytmiske sanger-sangskrivere er å lære seg å skrive musikk på egenhånd. Nettopp derfor er det interessant å studere *hvordan* ulike sanger-sangskrivere arbeider, og ikke minst hvordan de har kommet fram til sine arbeidsmetoder.



## *Kapittel 2: Teorigrunnlag*

Som fremstilt i masteroppgavens problemstilling studerer vi hva som kjennetegner et utvalg norske, nåtidige sanger-sangskriveres låtskrivingsprosess. Vi har å gjøre med to komponenter i denne oppgaven: sangen og sangskriveren. Sangskriverne forholder seg gjennom låtskrivingsprosessen til sangen de skriver. Til syvende og sist er det sanger-sangskriveren som er i fokus i oppgaven. Det er hvordan *hun* arbeider og hva som kjennetegner *hennes* låtskrivingsprosess, vi er opptatt av. Å se denne prosessen fra fire forskjellige informanters synsvinkler, kan kanskje gjøre det enklere å si noe om hva som *generelt* kan se ut til å kjennetegne sanger-sangskriveres arbeidsprosesser.

Min intensjon er at teorikapitlet skal kunne gi et grunnlag for å se hva som kjennetegner informantenes kreative arbeid. Jeg ønsker også å gi et perspektiv på hva som generelt kan ligge i det å være låtskriver, så vi senere kan se hva som kjennetegner *informantenes* låtskrivingsprosesser. I dette kapitlet jobber jeg ut fra de to nevnte komponentene: sangen og sangskriveren. Jeg begynner med sangskriveren. Fordi vi har å gjøre med individuelle prosesser som kan by på store variasjoner, har jeg i dette kapitlet arbeidet ut fra hva som kan være et *felles* teoretisk grunnlag for de ulike informantene. Hva vet vi at de har til felles? Et viktig svar på dette spørsmålet er at alle fire er kreative.

Vi skal med utgangspunkt i Csikszentmihalyis begreper ”field” og ”domain” se på hva forfatteren mener er forutsetninger for kreativitet (på et høyt nivå). Videre ser vi på indre og ytre motivasjon for kreativt arbeid, og hva som ligger i begrepet ”flyt”.

Av andre fellestrekk hos informantene vet vi at de er sangere som framfører sin egen musikk. De er alle sanger-sangskrivere innenfor en vestlig, rytmisk musikkultur. Alle fire er norske. Selv om flere av dem har et internasjonalt publikum, har alle også et norsk publikum. Det norske publikummet vil kjenne best til den vestlige musikkulturen. Med utgangspunkt i musikkpsykologien skal vi i dette kapitlet ta for oss sentrale felt musikk og hukommelse. Herfra ser vi på skjemateori (som handler om at hjernen koder informasjon vi mottar gjennom ulike ”skjema”) og knytter dette mot musikalsk forventning og musikkultur.

På forhånd hadde jeg en mistanke om at det kunne være store variasjoner i hvordan låtskrivingsprosessen foregår hos ulike låtskrivere. Av alle sanger som er blitt skrevet, og som vil bli skrevet i framtida, kan vi blant annet tenke oss at det vil variere hvor lang *tid* ulike låtskrivere bruker på denne prosessen. Det er og store variasjoner i hvordan musikken ulike låtskrivere arbeider med, til sist vil høres ut. Det felles målet i sanger-sangskriveres arbeidsprosess er allikevel det samme: å skrive en låt.

I andre del av kapitlet ser jeg på hva slags ”lover” og ”regler” som ser ut til å gjelde innen låtskriving. Mye av litteraturen om låtskriving går direkte på det håndverksmessige, og ser ut til å danne egne ”regelsett” basert på hva slags låter som tidligere har vist seg populære blant publikum. Vi skal ta en kikk på dette for å kunne si noe om hvordan informantene forholder seg til disse musikalske forventningene som ser ut til å finnes innen den vestlige, rytmiske populærmusikkulturen. Dette er óg med på å presentere hva slags litteratur som foreligger om låtskriving i dag. Jeg mener denne teorien må med fordi jeg ønsker å gjøre det transparent for leseren hva slags litteratur det er mest av om låtskriving. Hvordan musikken vi blir ”utsatt” for bygges opp og høres ut sier noe om hva slags musikkultur vi lever i, og dermed også om hva slags musikkultur informantene lever i. Senere i oppgaven kan vi se noen idéer om ”regler” hos noen av informantene.

## **Kreativitet**

Mihaly Csikszentmihalyi introduserer oss for begrepene ”field” og ”domain” som forutsetninger for kreativitet i boka ”Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention” (1996). Boka viser til studier av høy-kreative personer som har vært med og *forandre* kulturen innen sitt felt (min kursivering). I utvalget finner vi blant annet nobelprisvinnere. Kaufmann (2006:71) kommenterer at Csikszentmihalyis undersøkelser like gjerne kan kalles en studie av høy-høy-kreative, da materialet er svært eksklusivt og består av forskere og kunstnere som har markert seg på et skyhøyt nivå. Forskningen er gjort ved hjelp av strukturerte, kvalitative dybdeintervjuer. Kaufmann presenterer grundig Csikszentmihalyis funn fra denne forskningen i boka ”Hva er kreativitet” (Kaufmann 2006). I det følgende vil jeg også presentere noen av disse funnene, da jeg mener at denne teorien er grunnleggende og etter hvert kan knyttes opp mot empirien.

Csikszentmihalyis studier er av de ledende innen kreativitetsforskning og

positiv psykologi. Han spør *hvor* kreativiteten er, og mener dette spørsmålet kan besvares ved hjelp av begrepene ”field” og domain”:

”The answer that makes most sense is that creativity can be observed only in the interrelations of a system made up of three main parts. The first of these is the domain, which consists of a set of symbolic rules and procedures. Mathematics is a domain, or at a finer resolution algebra and number theory can be seen as domains. [...] The second component of creativity is the field, which includes all the individuals who act as gatekeepers to the domain. It is their job to decide whether a new idea or product should be included in the domain” (Csikszentmihalyi 1996:27-28).

Jeg oversetter ”domain” til område. På samme måte som at matematikk er et ”domain”, vil vårt område være musikk. Musikk har sine egne symboler og sitt eget språk. Da ”field” oversatt til norsk både kan være ”fag” og ”felt”, velger jeg å slå dette sammen til fagfelt, for å gjøre det hele tydeligere. Fagfeltet vårt kan være det musikalske miljøet vi er i, for eksempel jazzmiljøet. I denne masteroppgaven konsentrerer vi oss om utøvere og låtskrivere innen rytmisk musikk, og da særlig jazz, pop og vise. Disse ”gatekeepers”, vokterne, innen musikk kan være musikk lærere, musikk kritikere, plateselskap, publikum. Generelt sett er dette den delen av området som ikke er musikerne (de kreative) selv, men de som er rundt dem og kan ha påvirkningskraft i en eller annen grad. For å kunne *forandre* kulturen innen sitt fagfelt, må ens arbeid bli lagt merke til og anerkjennes av ”vokterne” innen fagfeltet. Innen musikkbransjen er man ofte prisgitt anerkjennelse for å kunne gjøre suksess.

Dette kreative systemet Csikszentmihalyi introduserer oss for, går ut på at kreativiteten ikke bare stammer fra en persons tanker, men at tankene må sees i sammenheng med ”field” og ”domain”: ”To have any effect, the idea must be couched in terms that are understandable to others, it must pass muster with the experts in the field, and finally it must be included in the cultural domain to which it belongs”, skriver Csikszentmihalyi (1996:27). For å ha så stor påvirkningskraft at man *forandrer* en kultur med sine kreative bidrag, er man altså avhengig av at det man skaper blir oppdaget og anerkjent blant ekspertene i fagfeltet, og inkludert i det kulturelle fagfeltet man hører hjemme. Den tredje komponenten i dette kreative systemet er det individet:

”Creativity occurs when a person, using the symbols of a given domain such as music, engineering, business, or mathematics, has a new idea or sees a new pattern, and when this novelty is selected by the appropriate field for inclusion into the relevant domain” (Csikszentmihalyi 1996:28).

Innen matte vet vi at det finnes et visst regelsett, det samme gjør det innen musikk. Musikkteori er et klart regelsett. Funksjonsharmonikk kan også sees som et sett med regler vi kan lære oss. Jeg ser klare likhetstrekk mellom påstanden i sitatet over og det å skrive en låt. Man tar i bruk de symbolene (jeg kaller det reglene) man har innen fagområdet (for oss musikk), og utarbeider med denne kunnskapen i bunn en idé (for oss en låt-idé). Utfra den kunnskapen man har (og ved hjelp av reglene), bygger man et nytt ”mønster” – til en ny låt.

Men Csikszentmihalyi går også et steg videre og sier at dette videre må velges ut av disse ”vokterne” for så å inkluderes i fagområdet. Dette med anerkjennelse er ikke avgjørende for å gjøre noe kreativt – eller i vårt tilfelle; skrive en sang! Kreativ kan man være uansett, men man vil ikke ha påvirkningskraft på selve *kulturen* uten en viss oppmerksomhet.

”(...) An idea or product that deserves the label ”creative” arises from the synergy of many sources and not only from the mind of a single person”, skriver Csikszentmihalyi (1996:1). Det viktigste vi kan ta med oss fra ”field” og ”domain”-begrepene, er en forståelse av at kreativitet oppstår i møte med en kultur.

En kommentar til dette er at kreativitet også kan oppstå i møte med andre *mennesker*, eller *sammen* med andre mennesker. Dette har med kunnskapsdeling å gjøre, at man gir hverandre idéer, tilbakemelding eller inspirasjon. Det kreative arbeidet kan utvikles i møte med et band eller andre med samme interesser som en selv. Idéene som oppstår i møte med andre og tilbakemeldingene man gir kan man brukes konstruktivt i det videre arbeidet.

### **Ytre eller indre motivasjon for kreativt arbeid**

Csikszentmihalyi skriver at *viljen* kan være svært sterk hos kreative mennesker, og at ytre motivasjon (som penger, eller nettopp anerkjennelse) slett ikke trenger å være drivkraften bak kreativitet:

”But then there are individuals—and the creative ones are usually in this group—who choose certain domains because of a powerful calling to do so. For them the match is so perfect that acting within the rules of the domain is

rewarding in itself; they would keep doing what they do even if they were not paid for it, just for the sake of doing the activity” (Csikszentmihalyi 1996:37).

Kreativitet er heldigvis ikke *forbeholdt* nobelprisvinnerne. Tvert imot. Gleden ved å holde på med en aktivitet kan være belønning og motivasjon nok i seg selv.

Spørsmålet om betydningen av ytre eller indre motivasjon for fremdrift i kreativt arbeid er mye diskutert. Spørsmålet dreier seg i hovedsak om det er ytre motiver som sosial anerkjennelse, penger og status som er drivkraften, eller om det først og fremst handler om indre motivasjon – om arbeidsgleden som utløses gjennom arbeidet. Deci og Ryan (1999, som beskrevet hos Kaufmann 2006:89), skiller mellom to motivasjonssystemer som de kaller ytre motivasjon og indre motivasjon:

”Ytre motivasjon er belønning i tradisjonell forstand, som bonus, frynsegoder osv. Arbeidet er et redskap for å oppnå den belønningen. Indre motivasjon er motivasjonsenergien som ligger i selve arbeidsutførelsen. Denne energien har sine røtter i to grunnleggende behov: behovet for kompetanseopplevelse og behovet for selvbestemmelse (self-determination)” (Kaufmann 2006:89).

En overfokusering på ytre belønning kan ta oppmerksomheten bort fra gleden ved arbeidsutførelsen. Dette kan dermed undergrave den indre motivasjonen for å utføre arbeidet. Fokuset på ytre belønning kan føre til en betydelig reduksjon i indre motivasjon, og på denne måten være destruktiv for selve arbeidsgleden.

## **Flyt**

Mihaly Csikszentmihalyi har også introdusert oss for begrepet ”flyt” (på engelsk: ”flow”) og ”flytsone”. Begrepene ble utviklet etter observasjoner av høykreative personer. Studiene viste at det i en flyttilstand under visse betingelser kunne skje ”kvantesprang” i tenkingen til de som ble observert. Flyttilstanden blir beskrevet som en opplevelse av at man nærmest går i ett med oppgaven, alt flyter av seg selv (Kaufmann 2006:93). ”Vi kan betrakte flyttilstanden som ytterpunktet av indre motivasjon”, skriver Kaufmann (2006:93). Som vi nylig var inne på, kan ytre motivasjon for kreativt arbeid være anerkjennelse og penger. Indre motivasjon ligger i gleden man får av å jobbe med kreativt arbeid. Motivasjonsenergien ligger her i arbeidsutførelsen – hvor man kan bli oppslukt i arbeidet.

”What is enjoyment?” spør Csikszentmihalyi (1996) som introduksjon til å

beskrive opplevelsen av flyttilstand i boka "Creativity. Flow and the psychology of discovery and invention" (1996). "Enjoyment" kan vi oversette både til "glede" og "fornøyelse". Flyttilstanden er med andre ord positivt ladet – det handler om en opplevelse hvor man gjør noe som engasjerer en. Csikszentmihalyi studerte mennesker som holdt på med aktiviteter de først og fremst likte, ikke aktiviteter de ble belønnet for gjennom penger eller berømmelse. Noe av motivasjonen for å bruke tid på dette var følelsen av å få kvalitetsrike opplevelser. Aktivitetene var gjerne risikofylte, eller utfordrende. De gav gjerne også en følelse av å oppdage noe nytt. "This optimal experience is what I have called flow, because many of the respondents described the feeling when things were going well as an almost automatic, effortless, yet highly focused state of consciousness" (Csikszentmihalyi 1996:110). Opplevelsen av flyt kan oppstå fra mange ulike typer aktiviteter. Alt fra atleter, artister, forskere og "vanlige" arbeidsfolk beskrev sine mest givende opplevelser på nærmest identiske vis.

Csikszentmihalyi har utarbeidet ni hovedelementer som beskriver hvordan en optimal flytopplevelse kan være. Jeg presenterer disse hovedpunktene her kort oppsummert: I denne tilstanden vet vi hva vi må gjøre for å komme oss videre med en oppgave, det går "av seg selv". I flyttilstanden vet vi om det vi gjør er "riktig" – musikeren hører for eksempel om han spiller riktige toner. Man får en umiddelbar respons på sine handlinger, og man vet om det man gjør er bra. I flyttilstanden er det en god balanse mellom utfordringer og ferdigheter. Vi føler at evnene våre "matcher" oppgaven. I flyt er vi konsentrert om akkurat det vi holder på med. Tankene flyr ikke av sted til alt mulig annet, slik de kan gjøre i trivielle hverdagsaktiviteter. Dette handler om en intens form for konsentrasjon for det som skjer i nåtid, hvor distraksjoner ikke framtrer i bevisstheten vår. Vi er kun bevisste det som er relevant for oss her og nå. Et annet element som beskriver denne optimale flytopplevelsen, er at vi er for involvert i oppgaven til å bekymre oss for om vi kommer til å lykkes eller ei. Selvbevisstheten vår forsvinner – vi bekymrer oss ikke for hvordan vi framstår for andre. Man glemmer også følelsen av tid. Til sist nevner Csikszentmihalyi at man gjerne gjør disse aktivitetene som framkaller "flyttilstanden" fordi man opplever dem som meningsfulle eller givende å gjennomføre i seg selv (Csikszentmihalyi 1996:110-113).

Flyttilstand kan gjerne oppstå i kreativt arbeid: "Creativity involves the production of novelty. The process of discovery involved in creating something new appears to be one of the most enjoyable activities any human can be involved in",

skriver Csikszentmihalyi (1996:113). Følelsen av å skape noe nytt er noe av det som kan glede oss mennesker mest. Det kan være meningsfullt for oss.

### **Problemløsning og flyt**

Vi har sett at man i den optimale flyttilstanden kan vite hvordan man greier seg underveis, om det man gjør er ”riktig”, og at man ikke er bekymret for hvordan andre vil ta det i mot. Hvordan kan denne selvsikkerheten i flyttilstanden oppstå uten ekstern feedback på arbeidet? Csikszentmihalyi skriver at mennesker som fortsetter å arbeide kreativt uten bekreftelse fra omgivelsene ser ut til å kunne gi seg selv feedback (Csikszentmihalyi 1996:116). De trenger ikke å vente på ekspertenes bedømmelse. Man har allerede tilegnet seg den kunnskapen som trengs for å vite om det man gjør ”holder mål”. Men selv om man vet at man gjør det bra, betyr det ikke nødvendigvis at oppgaven er lett. Vi har sett at flyttilstand gjerne kan oppleves når man arbeider med noe som er utfordrende. Men man er i stand til å løse problemene som ligger foran en. ”(...) when the challenges are just right, the creative process begins to hum, and all other concerns are temporarily shelved in the deep involvement with the activity”, skriver Csikszentmihalyi (1996:118). Dette handler om en balanse mellom kunnskaper og utfordring. ”When distractions are out of the way and the other conditions for flow are in place, the creative process acquires all the dimensions of flow”, skriver Csikszentmihalyi (1996:121). Uten distraksjoner og bekymringer for omverdenen går man fullt og helt inn i oppgaven. Man er kun bevisst det som skjer i det kreative arbeidet.

Vi skal nå gjøre et hopp over til et annet tema som har med bevissthet/ubevissthet å gjøre: skjemateori innen musikk og hukommelse.

### **Musikk og hukommelse**

Musikk og hukommelse er et sentralt felt innen musikkpsykologien. Snyder skriver om menneskets hukommelse og hvordan denne påvirker vår persepsjon av verden, og dermed også musikk (Snyder 2000). Hukommelsen påvirker hvordan vi tar imot og strukturerer ny informasjon. Hukommelsen gir oss nye forventninger:

“Memory influences how we decide when groups of events end and other groups of events begin, and how these events are related. It also allows us to comprehend time sequences of events in their totality, and to have

expectations about what will happen next. Thus, in music that has communication as its goal, the structure of the music must take into consideration the structure of memory – even if we want to work against that structure” (Snyder 2000:3).

Hukommelsen påvirker hvordan vi kan skille og se sammenheng mellom ulike deler *musikalsk* informasjon vi mottar. Denne måten å strukturere informasjon på, skjer automatisk. De ulike delene gir oss også nye forventninger. Snyder sier derfor at dersom man ønsker å kommunisere med musikken, må man ta hensyn til denne struktureringen i menneskets minne. Den samme kunnskapen vil være relevant dersom man ønsker å jobbe *mot* slike strukturer (min kursivering). Det er med andre ord mulig å rette seg etter lytterens forventninger når man skriver musikk.

Minnet/hukommelsen defineres slik av Snyder: ”From the current physiological perspective, memory is the ability of nerve cells (neurons) in the brain to alter the strength and number of their connections to each other in ways that extend over time” (Snyder 2000:4). Forfatteren understreker at vi har ulike typer hukommelse: ”Although we often speak of ”memory” as though it were one thing, different kinds of memories seem to affect the function of different brain systems over time”. Snyder konsentrerer seg om den auditive hukommelsen (hukommelse tilknyttet hørsel).

### **Skjemateori**

En stor del av vår mentale aktivitet foregår ubevisst (Snyder 2000:5). Minner fra vår fortid former en kontekst for den nåværende bevisstheten. Vi prosesserer informasjon gjennom det som kalles skjema: “When a number of different situations occurring at different times seem to have aspects in common, they are eventually averaged together into an abstract memory framework. (...) Built up out of the commonalities shared by different experiences, these frameworks are referred to as ‘schemas’”, skriver Snyder (2000:95). Likhetsstrekk mellom opplevelser vi har på forskjellige tidspunkt, danner rammen for det som kalles ”skjema”.

Det at hukommelsen arbeider skjematisk når vi persiperer ny informasjon, er med på å gjøre at verden virker kjent for oss (Snyder 2000:96). Etter hvert blir vi vant med hvordan ulike situasjoner er, noe som igjen er med på å skape forventninger til nye, lignende opplevelser. For eksempel kan vi ha et eget skjema for å ta en togtur. Vi



kjenner rutinene med å dra til stasjonen, kjøpe billett, gå på toget, sette seg ned, vente på at konduktøren kommer og sjekker billettene, og deretter sitte på toget til det er framme på stasjonen vi skal av på. Jo flere ganger vi gjør dette, jo mer blir vi vant med det, og jo mindre tenker vi over akkurat hva vi gjør. En person som aldri har kjørt tog før må lære seg disse rutinene fra scratch. På samme måte har vi skjema innen musikk. Jo mer man hører på country, jo mer vant blir man til sjangeren. Jo mer man går på jazzklubb, jo mer blir man vant med musikken, miljøet og normene.

Informasjonen vi mottar prosesseres *gjennom* ulike skjema. Hjernen sorterer ut hva som er relevant informasjon, og hva som skiller seg ut fra skjema. Skjemaprosesseringen hjelper oss å forstå verden rundt oss, uten å bevisst måtte analysere informasjonen vi mottar:

”Schemas function as norms or sets of ideas about how things *usually* are, and allow us to move through situations without having to repeatedly consciously evaluate every detail and its meaning: they operate unconsciously to contextualize current experience” (Snyder 2000:95-96).

Skjema forteller oss hvordan verden er, slik at vi ikke trenger å lære alt på nytt hver dag. Dette er grunnen til at vi etter å ha gått på jazzklubb noen ganger blir vant med at man gjerne klapper etter solo-improvisasjoner. I begynnelsen kan dette helt sikkert være litt rart og uvant for noen som aldri har vært på jazzklubb før!

Hjernen skanner ulike situasjoner. Det å velge riktig skjema for en situasjon påvirker vår oppfatning av situasjonen. Dette er basisen for vår forståelse. Denne prosessen foregår raskt, og utenfor vår bevissthet (Snyder 2000:96). Vår nåværende bevissthet kan bestå av to deler; en levende perseptuell del og en mer konseptuell del fra vårt langtidsminne (Snyder 2000:5). Hvis informasjonen vi mottar skiller seg ut eller blir repetert, kan denne bli sendt tilbake til vårt langtidsminne og påvirke det som allerede ligger der av lignende minner. Dette kan føre til at vi modifiserer allerede etablert hukommelse. Skjema kan slik oppdateres.

### **Musikalsk forventning**

“Listeners acquire a variety of schematic expectations (manipulation of which may influence profoundly the affective experience of music) from repeated exposure to statistical relations between various elements in music”, skriver Snyder (i Hallam et al. 2009:110). Han henviser til Bharucha (1994), som trekker fram to hovedtyper

musikalsk forventning: ”schematic expectations” som har å gjøre med lytterens forhåndskunnskap om stil, sjanger etc., og ”veridical expectations” som blant annet handler om hvor mange ganger man hører et stykke og det derav blir satt i et episodisk minne. Hva slags kunnskap om musikk og hva slags musikalsk «trening» lytteren har, vil påvirke disse forskjellige typene forventninger lytteren får til musikken.

Jeg har lest boka ”Music and Memory” (Snyder 2000) med blikket rettet mot låtskriveren. Vår musikalske hukommelse påvirker hvordan vi som lyttere persiperer musikk. Tenker låtskriveren på lytteren underveis i prosessen? Jeg har allerede kommentert at man kan velge å innfri ulike forventninger. Innen ulike sjangre struktureres og formidles musikken på ulike vis, og dette kan man tilpasse seg. Hvis en person er vant med å høre på musikk innen én bestemt sjanger (for eksempel populærmusikk) kan det være uvant å høre på musikk fra en annen sjanger (for eksempel klassisk!). Dette er fordi vi den nye musikken man hører er annerledes enn slik man er vant med å skjematisk kode den musikalske informasjonen.

Min oppfatning er at musikalsk hukommelse, musikkultur og tidligere erfaringer også kan påvirke hvordan vi *kreerer og strukturerer* musikk, bevisst eller ubevisst. Dette har å gjøre med hva slags musikk vi er vant med og kjenner til, og dermed hva slags type musikk vi har større forutsetninger for å lage. Hvis man er mest vant med å lytte til singer-songwritere vil det være naturlig at ens egen musikk kan bli inspirert av denne tradisjonen. Man er vant med en sjanger eller tradisjons oppbygning og struktur på låtene, en viss stil og musikalsk uttrykk. For en folkesanger som har fordypet seg i sin kunst, kan det være naturlig å bli inspirert av sitt musikalske fagfelt. For å sette det litt på spissen: for en som er fan av heavy-metal vil det nok være mest naturlig å både spille og skrive lignende musikk, heller enn listepop.

Man kan kanskje si at låtskriving er en form for improvisasjon over ulike skjema innen musikkulturen man er vant med. Dette kan for eksempel være skjema for sjanger, tonalitet, tekst, melodier, form og strukturer. Jeg ser det som at musikken vi skriver blir til *via* de musikalske rammene vi allerede kjenner til og ut fra de erfaringene vi har. Etter hvert får vi nye erfaringer både som lyttere og låtskrivere – og skjema oppdateres. Dette kan gi oss nye referanser og andre måter å skrive musikk på.

## Introduksjon til litteratur om låtskriving

Da jeg begynte å studere låtskriving opplevde jeg dette som et ganske uoversiktlig og u håndgripelig tema. Det skal ikke stå på litteraturen – det finnes mange bøker om låtskriving. De fleste av disse går på det rent håndverksmessige, hvordan bygge opp og strukturere en sang med tekst, melodi og form.

Felles for de mange ”songwriting”-bøkene er at de i stor grad forsøker å gi oss råd om hvordan vi kan skrive bedre sanger. Tittelen ”How to Write a Hit Song” (Leikin 2008) er et klart eksempel på dette! Her er noen eksempler på låtskrivingsbøkene som finnes: ”Songwriting: The Essential Guide to Rhyming” (Pattison 1991), ”6 Steps to Songwriting Success” (Blume 2004), ”This Business of Songwriting” (Blume 2006), ”The Craft of Lyric Writing” (Davis 1985). Som vi ser tar bøkene opp litt ulik tematikk og konsentrerer seg gjerne om spesifikke deler av en låt. Andre igjen, som Blume (2006), er mer generelle og tar for seg spørsmål rundt markedsføring, hvordan man kan tjene penger på låtene sine og hvordan man kan beskytte sine åndsverk. Jeg har lest meg gjennom flere av disse bøkene, og mange av dem har interessante synspunkter og gode poenger! Spørsmålet jeg har stilt meg er på hvilken måte de ulike bøkene er relevante for akkurat *min* oppgave. Møtet med låtskrivingslitteraturen sier uansett noe om låtskriving på et generelt nivå. Bøkene forteller oss noe om hva låtskriving *er* og hvordan det kan gjøres.

Davis (1985) skriver om sangtekstskriving. Jeg har benyttet meg av noen av hennes eksempler i denne oppgaven. Hillered (2009) likeså. I boka ”Lathund för låtskrivare” har den svenske låtskriveren og forfatteren Eva Hillered samlet artister og pedagogers erfaringer rundt det å skrive sanger, stå på scenen og gi ut plater (Hillered 2009:11). Lathund kan oversettes ”jukselapp”, og boka gir mange tips til låtskrivere. I boka problematiserer hun forskjellige deler av en låtskrivingsprosess. Ulike temaer tas opp: Hvordan arbeide med låttekster, låtstruktur, skrive melodier man husker, skal man rime eller ikke? Hun spør også: ”Hvilken låtskrivertype er du?”. Disse kapitlene kan i seg selv sees som en liten introduksjon til hva låtskriving dreier seg om, og hva slags problemer man kan støte på underveis i låtskrivingsprosessen. De mange temaene som tas opp viser at låtskriving er en ganske kompleks aktivitet som kan gjøres på forskjellige vis.

Hillered gir tips til hvordan man kan utvikle sin sangskriving, tips om å stå på scenen, og om hvordan en kan publisere musikken sin på nettet. Underveis i hele boka

foreslår hun kreative øvelser. Boka kan minne om en slags guide, og en slik guide vil ikke passe alle! Men boka har vist seg å være nyttig, synes jeg. En av grunnene til dette er nok at jeg sitter igjen med en del nye sangtekstskisser etter å ha gjort øvelser fra boka. Jeg fant ut at for å lettere kunne forstå øvelsene Hillered beskrev, ville det være nyttig å gjøre dem selv.

Noe som skiller ”Lathund för låtskrivare” (Hillered 2009) fra en del annen låtskrivings-litteratur, er at den i større grad er opptatt av selve låtskriveren og *hans* tanker, ikke bare selve låta. Akkurat som meg har Hillered intervjuet flere låtskrivere om deres erfaringer fra låtskriving, blant annet ”vår egen” Ane Brun, José Gonzalez<sup>8</sup> og Per ”Plura” Jonsson<sup>9</sup>.

En annen som har basert seg på intervjuer med en rekke kjente låtskrivere er Paul Zollo, i sin ”Songwriters on Songwriting” (2003). Boka er en av de fyldigste bøkene jeg har funnet om temaet, og istedenfor å gi råd, tips og triks har han gjort intervjuer med ulike låtskrivere, og overlater til leseren å tolke svarene. På lista over låtskrivere Zollo har intervjuet, finner vi blant annet Pete Seeger, Paul Simon, Carole King, Leonard Cohen, Neil Young, Graham Nash, Rickie Lee Jones, Tom Petty, Madonna...Lista er lang! En av låtskriverne Zollo har intervjuet, er Bob Dylan. Intervjuet med Dylan er flott lesning for den som er interessert i temaet. Zollo skriver selv om Dylan:

”He broke all the rules of songwriting without abandoning the craft and care that holds songs together. He brought the linguistic beauty of Shakespeare, Byron, and Dylan Thomas, and the expansiveness and beat experimentation of Ginsberg, Kerouac, and Ferlinghetti, to the folk poetry of Woody Guthrie and Hank Williams. And when the world was still in the midst of accepting this new form, he brought music to a new place again, fusing it with the electricity of rock and roll” (Zollo 2003:70).

Bob Dylan har vært en inspirasjon for mange sanger-sangskrivere helt fra han var med på å ”skape” singer-songwriterstilen.

---

<sup>8</sup> **José Gonzalez:** Svensk-argentinsk singer-songwriter. Debutalbumet ”Veneer” (2003) solgte over 700 000 kopier totalt. Kilde: <http://www.jose-gonzalez.com/inournature.html> [Lesedato 19.04.2013]

<sup>9</sup> **Per ”Plura” Jonsson:** Svensk låtskriver, sanger, gitarist og forfatter. Kjent fra bandet Eldkvarn, hvor han er låtskriver og vokalist. Kilde: <<http://www.norstedts.se/forfattare/Alfabetiskt/J/Plura-Jonsson/>> [Lesedato 20.04.2013]

## **Låtskriving som egenomsorg**

Et annet sted man kan finne litteratur om låtskriving, er innen musikkterapi. Singer-songwriterstilen som utviklet seg på 1960-tallet har vært betydelig for låtskrivingens rolle innen *musikkterapi*. Singer-songwriterne hadde synligere eierskap til sangene. Sangenes innhold og det at de ble framført av sanger-sangskriverne selv gjorde at en sang ble mer synlig knyttet til den som hadde skrevet den. Sanger ble mer personlige. Wigram & Baker presenterer låtskriving innen musikkterapi som ”The process of creating, notating and/or recording lyrics and music by the client or clients and therapist within a therapeutic relationship to address psychosocial, emotional, cognitive and communication needs of the client” (Wigram & Baker 2005:16). Sangskrivning innen musikkterapi kan brukes til mye: som form for kommunikasjon, et sted å uttrykke følelser, som verktøy i tilbakeblikk på eget liv (Wigram & Baker 2005:19). Viktig er det også at bruk av sang og musikk kan gi klienter mulighet til å oppleve glede i en tid da det kan gå lenge mellom de lykkelige øyeblikkene.

Å uttrykke seg gjennom musikk kan være et sted å få utløp for følelser. Innen musikkterapien er bruken av sanger svært viktig:

”Songs have long been part of a music therapist’s tool kit. When used in therapy sessions across the lifespan they can provide safety, support, stimulation or sedation. They can assist people to reflect on their past, present or future, to make contact with unconscious thought processes, to confront difficulties within their intrapersonal experiences and their interpersonal relationships, and to project their feelings into music” (Wigram & Baker 2005:11).

Sanger kan brukes til å få mennesker til å føle seg trygge, de kan stimulere mange ulike behov. Enten det er å roe seg ned før natta eller hente energi til en ny dag. Det finnes en sang for alt, derfor kan sanger hjelpe oss til å reflektere over fortid, nåtid og fremtid. Sanger kan hjelpe oss i konfrontasjon med egne følelser. Det er som om musikken tar over der språket ”slutter”. Ruud kaller [songwriting] ”one of the most powerful methods in music therapy” (Ruud i Wigram & Baker 2005:9).

## **Om å lære håndverket gjennom lytting**

Det å se på hvordan andre låtskrivere arbeider kan være inspirerende og nyttig i seg selv. Ikke minst kan det å studere andres låter være en kilde til kunnskap.

Murphy (2011) antar at Beatles lærte låtskriving gjennom lytting:

"I am constantly told by big hit writers that they never read books on songwriting or that the Beatles never took a class. What people seem to forget about the Beatles is that for years they did 40-minute shows four to five nights a week playing "cover" tunes... Songs that had been hits by other artists that their audience loved and wanted to hear them sing. They got a sense of where to rhyme, where not to rhyme, where to place the "hook", and basic song structure. When confronted with the prospects of writing their own material they had all the basics of hit songs ground into them. They were hardwired into the formula. All they had to do was put in their attitudes, vocabulary and technology around traditional craft" (Murphy 2011:64).

Det Murphy her gjør er å argumentere for at selv et av verdens mest kjente band må ha plukket opp mange "triks" til egen låtskriving etter å ha spilt coverlåter i en lengre periode. Vi kan gjerne anta at bandet kan ha forstått eller lært seg denne essensen av hvordan låtene deres kunne bygges opp, ut fra å ha spilt andres låter lenge. Beatles eller ikke, hvordan musikken vi lager blir, handler også om hva slags kulturell tradisjon man er en del av, eller for den saks skyld hva man ønsker å være en del av.

## **Om å skrive sangtekster**

Sangskrivning skiller seg tydeligst fra annen form for komposisjon i det at en sang har tekst. En "sang" tilsier at noe skal synges. Såfremt vi ikke kun driver med vokalimprovisasjon forholder sangere seg stort sett til tekst når vi synger. Når en låt har en tekst, vil det som oftest være en sanger inne i bildet, og omvendt. Derfor mener jeg at tekst er et viktig område å vie plass i denne oppgaven som handler om sanger-sangskriveres låtskrivingsprosess. Hva slags forhold har låtskriverne til å skrive sangtekster? Hvordan hører sangtekstene deres sammen med musikken? "A lyric is not a poem", skriver Sheila Davis i "The Craft of Lyric Writing" (Davis 1985):

"Let's examine the ways in which a lyric and a poem differ. For one thing, a completed poem is self-sufficient; it is ready for its audience. The poet's sole goal now is getting the work into print. Because a poem is designed to be *read*, it's length can vary from one short stanza to several pages. It can be complex in its language, laced with foreign words and classical allusions, even ambiguous in its meaning. Readers have infinite time to stop, reread, and mull over.

A finished lyric, however, is an unfinished product; it is half a potential song. Let's assume the writer started with a strong idea which has been well crafted into a workable song form. The lyric still has three more goals to achieve: it has to please a composer who will want to write a melody for it; it has to appeal to a professional singer who will want to perform it; and it has to

entertain an audience who will enjoy listening all the way through”  
(Davis 1985:6-7).

Davis er skråsikker i sin oppfatning av at dikt er noe annet enn sangtekster. Jeg synes Davis har flere gode poenger, spesielt i første avsnitt. Et dikt leses i kraft av seg selv, selve diktet er informasjonen man får. Allikevel velger jeg å stoppe opp og spørre: kan ikke også sangskriveren ha ambisjoner om at sangteksten skal kunne leses i seg selv? Jo mer jeg selv jobber med sangtekster, jo mer opptatt blir i hvert fall jeg av at teksten skal være sterk. Men jeg opplever det sjelden som lett å skrive sangtekster. Jeg synes tvert imot at det å skrive tekst ofte er det ”verste”. For min del er det ofte lettere å jobbe med musikk, og nærmest en lettelse å kunne fokusere på å videreutvikle det musikalske – for eksempel i bandsammenheng – når man har slått seg til ro med en sangtekst. Men *ambisjonene* for tekstene mine er der, og de blir større jo mer jeg fokuserer på det. Det er selvfølgelig opp til hver enkelt låtskriver hva man tenker om selve sangteksten sin *som* tekst. Og hva Davis’ kommentar om å skulle underholde publikum angår, er jeg sikker på at det finnes delte meninger blant låtskrivere om det å skrive musikk *for å* tilfredsstille et publikum (min kursivering).

Det som derimot er sikkert er at en sangskriver har andre *muligheter* enn en dikter i det at han/hun setter musikk til teksten sin (eller omvendt). Musikk og tekst kan utfylle hverandre og sees i sammenheng med hverandre. De er deler av samme enhet. Teksten i et refreng kan ”løftes” eller understrekes ved hjelp av melodien, dynamikken, instrumentbruken. Tempo og rytmer kan være med og sette stemninger; er det en låt å danse til? Dramatikk kan framheves med marsjerende rytmer eller dynamiske forskjeller. Instrumenter og melodier kan fargelegge tekstlinjer og understreke poenger. Og for å si det helt enkelt: En ”trist” tekst kan ha en ”trist” melodi, en ”glad” tekst kan framheves med en ”glad” melodi. Man kan også gjøre det motsatte, spille på kontrastbruk, hvis man ønsker det. Mulighetene som ligger i det musikalske er med på å skille et dikt eller annen tekst som er ment for å leses, fra en sangtekst.

## **Rim**

Av språklige virkemidler er det blant annet svært vanlig å benytte seg av rim i sangtekster. Hvorfor er det slik? Som sanger mener jeg at det er enklere å synge på rim. Tekster er enklere å huske når de har rim, både for sangeren og lytteren. Det

handler om hva øret er vant til å oppfatte. Vi er vant med at sangtekster rimer. I boka "Songwriting: Essential Guide to Rhyming" (Pattison 1991) gir forfatter og mangeårig lærer i sangtekst og dikt-skriving ved Berklee College of Music, Pat Pattison, konkrete råd til hvordan man rent teknisk kan utvikle seg til å finne gode rim å bruke i sangtekster. Boka er ment som en guide til hvordan man kan "finne bedre rim og bruke dem mer effektivt". Han diskuterer selv hvorvidt det å bruke en rimordbok til låtskriving er "juks":

"Occasionally when I've asked writers what rhyming dictionary they use, some have been indignant, as though to say, "I do not cheat. I am self-sufficient." Others have looked at me sadly, as if hoping that someday I will abandon my artificial crutch and get in touch with my creative inner self. Use a rhyming dictionary. This is one place where self-reliance and rugged individualism is silly. Finding rhymes is almost never a creative act. It is a purely mechanical search. On those few occasions where it is creative (finding mosaic rhymes, for example), a rhyming dictionary can still stimulate the creative process" (Pattison 1991:8).

Pattison avfeier selv eventuelle kritikere ved å argumentere for at det å finne rim omtrent aldri er en kreativ handling i seg selv, men heller et "mekanisk søk". Som låtskriver forstår jeg hva Pattison mener med dette. Det å begynne og lete etter rim er noe jeg selv automatisk gjør når jeg begynner på en sangtekst. Det å sitte og synge på eller skrive diverse ord for å få setninger til å henge sammen og rime kan gjøre at arbeidsflyten stopper opp. Jeg kan gå fra å jobbe i flyt til å bli selvkritisk. Det er nemlig lett å ty til "klisjéene", ord vi har hørt rime mange ganger før. I denne situasjonen har jeg opplevd at inspirasjonen kan dale. Pattison mener at en rimordbok kan stimulere den kreative prosessen. Selv om jeg ikke har brukt rimordbok selv, kan jeg helt klart se argumentene for å lære seg å bruke dette for å finne mer spennende rim og for å holde i gang arbeidsflyten. Bob Dylan mener at å rime er et "spill":

**Paul Zollo: *Is rhyming fun for you?***

Bob Dylan: Well, it can be, but, you know, it's a game. You know, you sit around... you know, it's more like, it's mentally...mentally...it gives you a thrill. It gives you a thrill to rhyme something you might think, well, that's never been rhymed before.

But then again, people have taken rhyming now, it doesn't have to be exact anymore. Nobody's going to care if you rhyme "represent" with "ferment," you know. Nobody's gonna care (Zollo 2003: 81).



Bob Dylan sier altså at ”ingen kommer til å bry seg” om hvordan man rimer. Dette kan det gjerne hende at han har rett i. Men at svært mange låtskrivere benytter seg av rim, inkludert Bob Dylan, er et faktum.

## **Låtstruktur – form**

”Människan har ett omedvetet behov av symmetri och mönster. Låtstruktur och rimflätning, bland annat, tillfredsställer det behovet”, skriver Hillered (2009:81). Dette stemmer overens med det vi har lest om musikk og hukommelse. Man kan velge å innfri en forventning, eller man kan velge å la være.

”Med hjälp av en bra struktur kan du behålla lyssnarens uppmärksamhet och få sången att kännas spännande att lyssna på rakt igenom. Upprepningen av en form skapar en förutsägbarhet och ett igenkännande som gör lyssnaren bekväm och hemmastadd. Det skapar en trygg bas och utifrån den kan vi skapa överraskningar som fyller behovet av spänning och intresse. Det är en fin balansgång mellan det kända och det okända som behövs för att dra till oss lyssnarens uppmärksamhet” (Hillered 2009:81).

Vi ser at en tydelig struktur kan gjøre en sang enklere å forholde seg til for lytteren. Hillered navngir de ulike delene av en låt slik: Vers, refreng, for-refreng (engelsk: pre-chorus), bro, stikk og intro/outro/mellomspill (Hillered 2009:82, min oversettelse). Versene kan være den delen av sangen hvor historien fortelles eller temaet belyses. Versene fører handlingen videre og beskriver hvem, hvor og hvorfor, forklarer Hillered. Versenes funksjon, både tekstmessig og musikalsk, er å lede oss videre til refrenget eller neste vers, bro eller for-refreng (Hillered 2009:82). Det Hillered her beskriver kjenner vi igjen fra rytmisk populærmusikk. Vi kan godt forstå at ”slik er det”. Dette er et skjema for en låtstruktur vi er vant med.

Hillered skriver at melodien ofte er den samme i alle versene, og at dette gir stabilitet: ”Syftet med att verserna har samma melodi är att igenkännadet gör att lyssnaren kan koncentrera sig på det förändrade textinnehållet och följa historien”. Utviklingen av versene i en sang ”bør” fokusere på at de henger sammen, og at de fører handlingen i sangen videre, rådgir Hillered. At melodien er lik på versene gir oss mulighet til å få med oss teksten som forandrer seg. Hun påpeker også at dette kan være en kunst å få til. Forfatteren tipser konkret om å lese versene uten refrene for å bevisstgjøre hvordan versene fungerer sammen (Hillered 2009:83). Dette er et eksempel på hva slags type råd man kan finne i låtskrivingslitteratur.

Hillared skriver at refreng fungerer som et sentrum i sangen, eller som høydepunktet. ”Dess syfte är att sammanfatta känslan, meningen och själva essensen av sången i några rader som är lätta att sunna och komma ihåg och som tål att upprepas”, skriver Hillared (2009:83). Hun trekker også fram et annet poeng som ser ut til å gå igjen i låtskrivingsbøkene: refrenger har ofte (men ikke alltid) en høyere intensitet melodisk og energimessig.

I kommersiell populærmusikk er det lett å se et mønster i hvordan sanger bygges opp. Når jeg er på treningssenter og trener spinning til musikk, er det sjelden stor tvil om når refrenget i sangen kommer. Det bygger seg opp og opp, til et høydepunkt hvor refrenget utløser alle spenningene. På dette punktet kan man være sikker på at spinninginstruktøren sier ”så reiser vi oss!” Dette kan være ganske forutsigbart. Men dette gjelder først og fremst én type kommersiell musikk. Eventuelle ”regler” for hvordan låter bygges opp og høres ut varierer fra sjanger til sjanger.

### **Finnes det regler innen låtskriving?**

Man kan nok ikke kalle det regler, men det er i hvert fall ikke ende på hvor mange råd man kan få fra låtskrivingslitteraturen. Jeg vil trekke fram noen eksempler på noen av rådene det ser ut til å være stor enighet om.

I boka ”Inside Songwriting: Getting to the Heart of Creativity” (2003) forteller Jason Blume at det tok ham elleve år fra han bestemte seg for å bli låtskriver, til han kunne leve av det. Etter mange års arbeid gikk ønsket i oppfyllelse, og han har senere opplevd å se sangene sine på Billboard-listene for pop, country og R&B – samtidig. Blume tilhører kategorien låtskrivere som skriver for andre. Han er en av mange forfattere som mener at man med noen teknikker vil kunne skrive ”bedre” låter:

”I’ve learned some powerful lessons about songwriting as well as life along the way, and my education continues to this day. For example, while there are no ”rules” in songwriting, I now understand that there are tools and techniques that can help us write better material. I’ve learned that even when it’s not easy, I can identify those skills I need to strengthen, and improve upon them with practice” (Blume 2003:introduction).

Blume sier at selv om det ikke er ”regler” innen låtskriving så vil noen teknikker gjøre materialet bedre. I løpet av boka ”6 Steps to Songwriting Success: the Comprehensive

Guide to Writing and Marketing Hit Songs” (Blume 2004) presenterer forfatteren seks steg han mener kan ta låtskrivingen (og ikke minst karrieren) til nye høyder. Disse er:

- 1) ”Developing successful song structures”
- 2) ”Writing effective lyrics”
- 3) ”Composing memorable melodies”
- 4) ”Producing successful demos”
- 5) ”Taking care of business”
- 6) ”Developing persistence and realistic expectations” (Blume 2004)

Ergo mener Blume at det finnes låtstrukturer som er mer suksessfulle enn andre, tekster som er mer ”effektive” enn andre, og melodier som er lettere å huske enn andre. De siste tre punktene viser at om en baserer seg på låtskriving som inntektskilde kan det også være nyttig med en viss forretningssans.

## **Hit-potensiale**

Hva som er en ”bra” låt er naturligvis subjektivt og handler om musikksmak. Hva som er populært kan derimot måles i salgstall og antall nedlastinger. Hva som regnes som ”bra” vil også variere innenfor ulike sjangre. Jeg understreker at vi i de følgende avsnitt har med kommersiell populærmusikk å gjøre. Det meste av låtskrivingslitteraturen retter seg mot denne sjangeren. Forfattere av denne typen litteratur ser ut til å være ganske enige om hva som kjennetegner ei god låt, eller hva som må til for å skrive en ”hit”.

Odd Torleiv Furnes jobber utfra teorier om musikk og hukommelse (jfr. Snyder 2000) i sin forskning. I doktorgradsavhandlingen ”Musical Memory, Attention and the Hit” (Furnes 2006) studerer han hva det er som gjør at noen sanger blir hitlåter, mens andre låter forblir det han kaller ”ikke-hits”. For å unngå at hitpotensialet påvirkes av utenom-musikalske faktorer som kjendiseri, image, medieoppmerksomhet, PR og lignende, studerer Furnes låtene innad i ett bestemt band – det skotske bandet Travis.

Hitlåter har evnen til å sette seg ”på hjernen”. Dette er låter vi husker, om vi vil det eller ei. Innledningsvis spør Furnes: ”How come that some songs are easier to remember than others?”. For å svare på dette spørsmålet går han til ulike aktører i bransjen og spør dem hva som skal til for at en låt skal bli en hit. Noen svarer at god promotering er alt som skal til. Andre svarer at ei låt må være ”catchy” for at den skal kunne bli en hit. På oppfølgingsspørsmål om hva en catchy låt er, får Furnes til svar at

dette er låter som er enkle å huske.

Det ser ut til å være grunnleggende ”krav” om hva som skal til for at en låt skal kunne bli så populær at den fenger massene. Furnes har, som meg, sett på mye av litteraturen som finnes om låtskriving og dermed hva de ulike forfatterne av slike bøker er enige om må til for at en låt skal bli en hit. Basert på denne litteraturen presenterer Furnes følgende basiskrav for hitpotensial: Låta skal være lett å huske, og den skal ha evne til å tiltrekke seg vår oppmerksomhet (Furnes 2006:3). Basert på dette kan vi si at det finnes et eget ”skjema” for hitlåter. Dette handler også om forventninger, og om våre forventninger blir innfridd eller ikke. Utfra krav om at ei låt skal være ”catchy” og lett å huske, kan det se ut til at repetisjon i melodi og rytme er viktig. Leikin mener at man også må holde lytteren overrasket: “Whatever you do melodically, keep your audience *surprised*. If the tune is too predictable, you’ll lose everybody” (Leikin 2008:15). Selv om repetisjon er et smart trekk for å få melodier til å sette seg, må det ikke bli så forutsigbart at lytteren mister interessen.

### **Hook**

Et svært kjent begrep innen låtskriving er ”hook”. Dette er den delen av ei låt som vi husker best. En hook har evnen til å ”sette seg på hjernen”. En hook kan for eksempel være et refreng vi husker. Det kan være et riff, eller en tekstlinje som setter seg: ”I kommersiell populärmusik är man noga med att upprepa titeln/refrängen och sångens hook (som alla tre ibland sammanflåatas i refrängen) många gånger och så tidigt som möjligt i låten, för att lyssnaren ska komma ihåg sången” (Hillered 2009:83). Igjen ser vi at det er mulig å gjøre strategiske grep for at lytteren skal huske en sang.

### **Kontrast**

”What attracts attention in a song?”, spør Furnes (2006:10). Foruten den tidligere nevnte «hook», henviser Furnes til Hirschhorn (2001:95 som sitert i Furnes 2006:11) at det trengs en kontrast mellom hook og vers (hvis «hooken» da er refrenget i låta). Disse to delene bør, i følge Hirschhorn, ikke være for like. Også Josefs er enig i dette: “One of the most effective ways to maintain a listener's attention throughout a song (without which the song can never become a hit) is by using a device known as

*contrast*” (Josefs 1996:21 som sitert i Furnes 2006:11). Kontraster ser ut til å kunne tiltrekke og holde på lytterens oppmerksomhet.

Forandringer i tonalitet mellom ulike deler, som vers og refreng, kan være med på å “fenge” lytterne: «Hits tend to become more tonally unstable when moving from verse to chorus, while non-hits show a tendency in the opposite direction» (Furnes 2006:286). Her er det snakk om at hit-låter ser ut til å ha større ustabilitet tonalt mellom vers og refreng, mens ikke-hits ser ut til å ha en mer stabil form for tonalitet sangen gjennom. Dette kan bety at det kan ”lønne seg” å bruke andre typer akkorder i refreng enn i verset, og dermed skape en forandring. Furnes kommenterer sammenhengen mellom vers og refreng:

”My claim is that the choruses of the hit songs are perceived to be more distinct due to a stronger organizational context provided by the verses than what is the case in non-hits. This claim is inextricably linked to the *direction* of stability from verse to chorus: The choruses of hits are more unstable than the verses, whereas the choruses of non-hits are more stable than the verses. This implies that the desired focus of attention – the hook – is relatively unstable in a hit, while the hook of the non-hit is relatively stable” (Furnes 2006:287).

Ut fra dette ser vi noe viktig – nemlig at en “hook” kan finnes i alle låter, ikke bare i hits. Vi ser at refrengene i hits beskrives som mer “ustabile” enn det versene er, mens tilfellet ofte er omvendt i ikke-hits.

Braheny foreslår forandring i groove, akkorder og melodi som konkrete forslag til kontraster. En balansegang mellom forutsigbarhet og overraskelse, repetisjon og ny informasjon presenteres av Braheny (2002:83 som beskrevet hos Furnes 2006:11-12) som svært viktig for hvor lett en låt er å huske. Denne balansegangen ser ut til å være viktig for at låta skal være interessant nok, og samtidig lett gjenkjennelig for publikum. På én side ”bør” ei låt by på repetisjon av musikalske elementer som gjør at man blir kjent låta, på den andre siden ”bør” den også by på twister og vendinger som gjør den spennende.

## **Closure**

Closure kan vi oversette ”avrunde”. Dette er et annet funn Furnes mener er viktig for å ”tilfredsstille” lytteren musikalsk: ”A stable last event may enhance the sense of closure and by this create a clearer parsing of temporal units. When clear units are formed, this will provide for an easier encoding of chunks of information into

memory” (Furnes 2006:288). Jo tydeligere hver del er, jo enklere blir det å «kode» sangen i hukommelsen. Avrundinger av fraser er dermed et viktig element for å gjøre de ulike musikalske delene tydeligere for lytteren.

Vi har nå fått et lite innblikk i hva slags litteratur som finnes innen låtskriving. Låtskrivings kan være så mangt, det kan være en hobby, en form for egenomsorg eller en arbeidsplass. Vi har kikket nærmere på hva slags ”regler” som ser ut til å gjelde innen det jeg kaller ”hit-making”. Disse ”lovene og reglene” sier noe om den kommersielle musikkulturen vi har rundt oss.

Jeg ser det slik som at låtskriveren nærmest kan velge å skrive musikk som er lett å huske for lytteren. Låtskriveren kan, hvis han vil, sette seg inn i teori om hvordan hjernen strukturerer musikalsk informasjon, og hva som skal til for at musikken skal ”sette seg”. Han kan lese seg opp på låtskriving og bruke tipsene i sin låtskriving. Hvis målet er å skrive en ”hit” bør låtskriveren passe på å ha med en ”hook” i låta, tydelige deler med kontrast mellom vers og refreng, og gjøre delene og formen på låta tydelig ved å avrunde fraser.

John Braheny sier følgende: ”Radio isn’t in the music business. It’s in the advertising business. It’ll play whatever will attract the largest possible listening audience” (Braheny 2002:40 som sitert i Furnes 2006:10). Her mener jeg at tampen brenner i forhold til hva slags hensikter man *kan* ha som låtskriver. Jeg velger å ta en kritisk stilling til hit-making-”reglene” i det at de er veldig ytre motiverte. Jeg ser absolutt poengene, men disse ”reglene” dreier seg først og fremst om veien til penger og suksess. Denne motivasjonen vil vi snart se at *blir på siden* av hva som kjennetegner mine fire informanters arbeid. Det er allikevel interessant å se om disse ”reglene” er noe informantene forholder seg bevisst til i sitt arbeid eller ei. Hvordan informantene tenker, hva de er bevisst på og hvor de legger fokus gjennom låtskrivingsprosessen sier noe om deres interesser og kjennetegn som låtskrivere.

## *Kapittel 3: Bakgrunn, utvikling, motivasjon*

I denne masteroppgaven studerer vi låtskrivingsvirksomheten til fire informanter som alle er aktive sangere og låtskrivere. Med kvalitativt forskningsintervju som metode har vi mulighet til å bli bedre kjent med hver enkelt av dem, og studere temaet med utgangspunkt i deres livsverdener. I dette kapitlet skal vi se på hva som på et tidlig stadium satte i gang og motiverte informantene til å begynne og skrive tekst og musikk, og hva som deretter var med på å prege deres utvikling som låtskrivere på et tidlig stadie.

Det å studere litteratur om et aktuelt område man interesserer seg for, er ofte en måte å tilegne seg ny kunnskap på. I tilfellet låtskriving er det praktiske aspektet vel så viktig. Låtskriving kan kalles et håndverk, og de aller fleste lærer seg dette på egenhånd. Nettopp derfor er det interessant å se hvordan de fire informantene har funnet fram til sine respektive arbeidsmetoder. Vi skal blant annet se hvordan analytisk lytting til andres musikk kan være en kilde til både kunnskap og inspirasjon hos informantene. På samme måte skal vi se på hva informantene leser, og hvordan enkelte av dem fordyper seg i forskjellige typer litteratur som et ledd i utviklingen mot å bli bedre til å skrive selv. Vi skal nå bli kjent med denne oppgavens hovedpersoner, nemlig informantene. Vi begynner fra begynnelsen – helt i starten av de fire sanger-sangskrivernes musikkkarrierer.

### **Frida Ånnevik: Musikalsk oppvekst og den norske teksten**

Frida Ånnevik (f. 1984) vokste opp med en far som er låtskriver og musiker. Sang og musikk var noe hun hadde rundt seg, i hjemmet. Veien til å begynne og skrive musikk selv var ikke lang, forteller hun:

”Det var helt naturlig, fordi fatter’n har alltid skrevet låter. Så det var på en måte – det var ikke noe jeg tenkte på – at det er *kunst*, eller noe sånn... Det var bare en helt naturlig måte å formidle ting på, skrive om ting på. En naturlig måte å være kreativ på, og formidle noe på. Jeg begynte å skrive på engelsk, og så tok jeg et *bevisst* valg om å skrive på norsk. På et tidspunkt. Fordi det føltes mer riktig. Det var vel sånn det begynte”.

Med musikk rundt seg på hjemmebane falt det naturlig for Frida Ånnevik å uttrykke seg gjennom musikk og låtskriving. Hun tok etter hvert et *bevisst* valg om å skrive på norsk, da det følte mer riktig. Alle låtene på debutplata ”Synlige hjerteslag” (2010) er på norsk, og i større eller mindre grad med et snev av hedmarksdialekt. Åpningssporet på albumet, ”*Strået*”, hadde Ånnevik egentlig begynt å skrive allerede tidlig i tenårene. Denne låta tok hun opp igjen da hun var rundt nitten år gammel. Dette ble et viktig vendepunkt for henne: ”Det var den første norske låta jeg skrev, og den første låta hvor jeg skjønnte at jeg kunne få det til å fungere, tekstmessig. Det var det som var veldig viktig i begynnelsen, eller som *er* viktig for meg”, forteller Frida Ånnevik. Som en følge av det videre arbeidet med den ”gamle” norske låta ”*Strået*”, ble informanten sikker på hva hun ville gå for rent språkmessig. ”Jeg så at den formen kunne fungere”, forteller informanten. Språket og dialektbruken må kunne sies å prege Frida Ånneviks musikk og uttrykk.

I intervjuet kommer det og fram hvor viktig språk og tekst er for henne i *låtskrivingsprosessen*. Informanten begynner nesten konsekvent med sangtekster når hun skriver en ny låt, og musikken blir komponert *utfra* tekstene. Taktarter kan hun finne gjennom å analysere sine egne skrevne setninger. Hva som er vers og hva som er refreng finner hun gjerne ut etter at en tekst er ferdigskrevet. Dette skal vi gå nærmere inn på senere. At informanten ble klar over at det fungerte godt for henne å skrive på norsk, beskriver hun som viktig både i begynnelsen av låtskriverkarrieren og i dag. Frida Ånnevik mottok i 2009 Grappas debutantpris<sup>10</sup> – en pris som kun deles ut til artister som framfører tekst på norsk eller morsmål. Dette ble et viktig steg framover i hennes gryende musikkariere. Med prisen i boks fikk informanten mulighet til å utgi en plate på Grappa med et støttende apparat rundt seg. Her møtte hun sin produsent, som hun fremdeles samarbeider med. Påfølgende medieoppmerksomhet og Spellemannsnominasjon i kategorien for viser (2010) var med på å fremme informantens navn i det norske musikkmiljøet.

For oversiktens skyld ser vi litt nærmere på Frida Ånneviks bakgrunn før vi går videre til neste informant. Ånnevik har tatt faglærerutdanning i musikk (bachelorgrad) ved Rytmisk linje, Universitetet i Agder, og fortsatt på master i utøvende rytmisk musikk ved samme institusjon. Hovedinstrumentet hennes har hele

---

<sup>10</sup> **Grappas debutantpris:** Vinneren får en platekontrakt med Grappa Musikkforlag A/S. Følgende artister har mottatt prisen: Valkyrien Allstars (i 2006), Gjermund Larsen (2007), Siri Nilsen (2008), Frida Ånnevik (2009) og Moskus (2011). Kilde: <<http://grappas-debutantpris.no/vinnere>> [Lesedato 12.04.2013]



tiden vært sang. Låtskriving tilbys ikke som fag i Kristiansand, men Frida Ånnevik forteller at hun gjennom personlig initiativ fikk brukt studieårene til å utvikle seg som låtskriver:

”Det jeg har brukt utdanninga mi til er å lære meg å bli flink til flere ting samtidig. Jeg har tatt med låter til sanglæreren min, og diskutert det med hu, med begge to, og diskutert det med andre lærere. Så jeg har på en måte brukt dem som vegger for å få litt tilbakemeldinger og sånn. Men på låtskrivinga så har ikke jeg hatt noe sånn – det er ingen som har *lært* meg noe om det, vi hadde ikke noe *om* låtskriving på *konsen* når jeg gikk der.. Så det var et *personlig initiativ* fra meg, da. Fordi at det var jeg som – jeg var opptatt av det. Så jeg er sjøl-lært på det med – *på* det, da. Jeg har lest mye om det og jobba med det, liksom”.

Vi ser at informanten gjerne ville lære mer om låtskriving da hun gikk på bachelorstudiet. Studenten Frida Ånnevik tok saken i egne hender og henvendte seg til sanglærerne sine og andre musikk lærere ved universitetet. Hun ønsket tilbakemeldinger på arbeidet sitt. Slik kunne hun diskutere musikken sin med dem. Hun hadde allerede skrevet sanger i flere år, og ville nå sette låtskriving på dagsorden også i studiesammenheng.

Frida Ånneviks tidlige låtskriverbakgrunn preges av at hun vokste opp med en far som var låtskriver. Å skrive sanger ble for henne ble en naturlig måte å uttrykke seg på. Som mange andre begynte hun å skrive på engelsk. Et viktig vendepunkt var imidlertid å finne ut at det å skrive på norsk fungerte godt for henne. Videre tok hun initiativ til å arbeide mer med låtskriving da hun gikk på bachelorstudiet i Kristiansand. Hun ”utnyttet” fagpersonene og nettverket rundt seg til å få tilbakemeldinger på sin egen låtskriving. Vi ser at informanten tidlig hadde interesse for å skrive musikk, og at viljen til å utvikle seg på dette gjorde at hun løftet aktiviteten ut fra det rent personlige, over til det musikkfaglige. Hun sier at hun ”brukte utdanninga” til å bli god til flere ting samtidig. Hun nøyet seg ikke med å få tilbakemeldinger på det vokale, hun ville også diskutere sangene sine. Ved å gjøre dette viser hun på et forholdsvis tidlig stadium at det å skrive sanger for henne er en aktivitet som opptar henne like mye som det å synge, spille eller jobbe med andre musikkfag. Å si at hun ”brukte utdanninga” si til å bli god til flere ting samtidig vitner om en sterk bevissthet rundt hva som var viktig for henne, og også rundt hva som kom til å være viktig for henne etter at hun var ferdig med musikkstudiet. Frida

Ånnevik er selvlært i sin låtskriving ("det er ingen som har *lært* meg noe om det, vi hadde ikke noe *om* låtskriving på konsen når jeg gikk der.."). Informanten leser bøker om det å skrive, og nærmest daglig leser hun noveller og romaner. Hun forteller også at hun lytter mye til både ny og gammel musikk, som inspirasjon for egen låtskriving. Å lytte til og analysere andres musikk kan også være en måte å lære seg håndverket på. Dette ser ut til å være viktig for flere, og temaet er viet et eget avsnitt mot slutten av kapitlet.

## **Maria Skranes: Oppmuntring og fruktbart samarbeid**

Maria Skranes (f. 1987) gikk musikklinja på videregående skole. Hun begynte å skrive musikk i slutten av tenårene. Musikken hun har skrevet så langt er først og fremst til Machine Birds, bandet hun har sammen med Marte Eberson.

Bandkollegaene ble venninner da de gikk på Sund folkehøgskole. Det var også her Maria Skranes begynte å skrive musikk. En skoleoppgave satte det hele i gang:

"Jeg tror det var først på folkehøgskolen, faktisk, at jeg ble dytta ut i den derre *"nå skal du lage en låt som skal spilles på den og den dato"*. Så det var litt skummelt, men det var bra også. Jeg merket presset på at *"nå skal du gjøre dette, og det skal være ferdig i morgen"* – da måtte jeg gjøre noe med en gang. Man måtte jobbe intensivt med det. Men jeg vet ikke hvor bra den låta ble...! [Ler] Men det startet i hvert fall en prosess. Jeg så at jeg faktisk kunne få det til selv. Til da hadde jeg kun sunget andres låter, eller coverlåter da, som man ofte gjør".

Informanten ble rett og slett oppfordret av noen andre til å begynne og skrive musikk. Avgjørende var det at hun så at hun kunne "få det til selv", hun kunne skrive ei låt. Dette virket motiverende på henne, og satte i gang en prosess hvor hun begynte å skrive musikk.

Maria Skranes trekker fram samarbeidet med bandkollegaen i Machine Birds som et viktig sted å utvikle seg videre som låtskriver. Når det kun var de to som arbeidet sammen, skaptes en trygg sone hvor hun kunne komme med forslag til tekst og musikk. Informanten forteller at de to i begynnelsen kunne unnskyldes seg for hverandre før de viste fram idéene sine, og si *"dette er kanskje teit"* eller lignende. Dette skulle imidlertid vise seg å være unødvendig da responsen de gav hverandre var positiv. De oppmuntret hverandre. "Det gav en trygghet til å utvikle meg, sammen med henne", forteller Maria Skranes. Dette kan og sees som et sted hvor en løfter låtskrivingen ut av det helt private, deler det med noen andre og får tilbakemeldinger.

Som barn spilte Maria Skranes piano. Dette skulle vise seg å bli et hjelpsomt verktøy da hun begynte å skrive egen musikk: ”Du kommer mye lengre når du kan legge noen akkorder, da hører man nok ting lettere, i forhold til hvis man begynner med en tekst. Det synes jeg at er ganske vanskelig”, sier hun.

Det å kunne legge akkorder kjenner jeg selv igjen som et hjelpemiddel, ikke minst for å komme videre med en musikalsk idé, – høre melodien i sammenheng med akkordene, og se at en melodisnutt eller noen akkorder kan utvikle seg til å bli hele melodilinjier eller akkordrekker. Det kan være enklere å få på plass idéer til et helt vers eller et helt refreng hvis man ”hører” hvor man vil hen. Også her fungerer det å se resultater av det man arbeider med som en motivasjon for det kreative arbeidet.

Maria Skranes arbeider gjerne sammen med sin bandkollega, men hun *begynner* ofte låtskrivingsprosesser alene før de to møtes:

***Meg: Når du setter deg ned alene, skriver du da en tekst, eller spiller og synger du samtidig?***

Maria Skranes: Det varierer litt, det spørs litt hvor det kommer fra, holdt jeg på å si.. Hvis jeg har noe å si så er det som regel teksten. Men om det er mer det at ”*nå vil jeg bare få noe ut*”, så er det lettere med melodi og akkorder.

”Nå vil jeg bare få noe ut” vitner om at informanten får et behov for å uttrykke følelser og tanker hun ennå ikke har satt ord på, gjennom musikken. ”Som regel når jeg satte meg ned og begynte på låter uten henne [bandkollegaen], så er det fordi jeg synes at noe er kjipt, og at jeg er lei meg og trenger å få det ut”. Her ser vi at låtskriving også kan være en form for egenomsorg, som nevnt i teorikapitlet. Informanten forteller at det å arbeide sammen med bandkollegaen er å foretrekke:

”(…) for meg er den beste arbeidsmåten å jobbe sammen med henne. Det blir litt på stedet.. At hun sier ”nå spiller jeg dette her, også lager du melodi”. Da må jeg bare gjøre det. Så da får du litt kniven på strupen, og kan ikke sitte og tenke at ”ånei, jeg har ikke noe å si!” Da må jeg bare gjøre det. Jeg føler ikke at det blir noe mindre *ekte* av den grunn. Det er bare en ny måte å tenke på. Det blir mer en jobb, på en måte”.

Maria Skranes kaller dette *den beste* arbeidsmåten, det blir mer som en jobb. Når hun derimot setter seg ned alene er det gjerne for å ”få ut noe”. At noe er sårt eller leit kan være startpunktet for å begynne og skrive en låt. Det at hun foretrekker et mer ”profesjonelt” forhold til låtskriving er forståelig av flere grunner. For det første er

man i en negativ sinnstemning hvis man setter seg ned for å skrive når man er lei seg. Det er ikke noe hyggelig i seg selv. Det å samarbeide med andre oppleves dessuten mer som en jobb som må gjøres. Som vi ser kommenterer hun at hun ikke synes musikken blir mindre ekte av den grunn. Dette er med på å vise at det er viktig for henne at musikken kommer fra noe ”ekte”. Musikken hennes er ofte personlig.

Kanskje kan det å samarbeide om låtskrivingen være med på å skape en distanse til de helt personlige følelsene. Man er klar over at det man jobber med er å lage ei låt man forhåpentligvis skal kunne bruke i bandsammenheng eller lignende. Det blir en mer resultatorientert arbeidsprosess.

Av de mest avgjørende opplevelsene i informant Maria Skranes sin bakgrunn for å bli låtskriver må det at hun ble oppfordret til å skrive musikk på folkehøgskolen nevnes. Ferdighetene på piano har vært et praktisk hjelpemiddel for å utvikle idéer og komme seg videre med låter. Informanten fant tidlig ut at låtskrivingssamarbeidet med venninnen var et trygt sted å komme med idéer. Hun skriver musikk både alene og sammen med bandkollegaen, men kaller det siste den ”beste arbeidsmåten”. Når hun begynner på noe alene er det gjerne for å uttrykke personlige følelser. Når hun begynner på det sammen med bandkollegaen kan hun forholde seg til det hele mer som en jobb.

### **Sidsel Endresen: ”Det kom via tekstveien”**

Sidsel Endresen (f. 1952) forteller at låtskrivingen for hennes del begynte med at hun skrev tekster:

”Det kom via tekstveien, rett og slett. Jeg har skrevet dikt og tekster fra jeg var tenåring. Altså, for skrivebordsskuffen min, da. Så da jeg begynte å jobbe med musikk var jeg allerede dreven, eller relativt dreven, til å skrive tekster. Jeg hadde også laget en del låter, så jeg hadde en gitar og.. Veldig dårlig gitarist, men.. Jeg lagde låter til mine egne tekster, i en del år, innenfor en sånn folk...folk-inspirert tradisjon, da. Husker at da jeg begynte å synge så begynte jeg veldig fort å samarbeide med jazzmusikere. Og da – de første årene følte jeg at de liksom skrev og lagde musikk bedre enn meg. Men jeg gav dem tekstene mine. Men da viste jeg ikke *låtene* mine til noen. Jeg syntes ikke de holdt! [*Ler*] Typisk barnesykdom, og alle sier noe av det samme..! Så jeg hadde i og for seg holdt på med det lenge, så tok jeg det opp igjen etter hvert og begynte å lage mer av musikken selv også, i tillegg til tekstmaterialet”.

Det var først og fremst tekstene sine Sidsel Endresen viste fram til musikerne hun inngikk samarbeid med i begynnelsen. Selv om hun hadde skrevet en del musikk

også, i en folk-inspirert tradisjon, holdt denne for seg selv inntil videre. Tekstmaterialet tok hun derimot med seg. Dette ble hennes startpunkt for å ta materialet ut av skrivebordsskuffen og opp på scena. Men selv om det først og fremst var tekster hun kom med i begynnelsen, var hun aktiv i forhold til å jobbe ut musikken de spilte, ut fra en vokalist's perspektiv:

”Fra 1978 begynte jeg å spille i band og jobbe med musikere, og fra 1980 jobbet jeg med Jon Ebersson og de. Og da var det mine tekster og han som skrev låtene. Men jeg var veldig aktiv i forhold til å jobbe med melodilinjer og tilpasse dem. Gitarister spiller – det er *annerledes* å lage melodilinjer fra en sangers synspunkt enn fra en gitarists, eller pianists, faktisk. Det er sånn jeg oppdaget etter hvert”.

Den unge sangerinnen oppdaget at det å lage melodilinjer var noe annet for sangere enn for instrumentalister. Etter hvert oppdaget hun også at hun kunne lage musikk *via* stemmen:

***Meg: Hvordan har du ”lært deg” å skrive musikk – føler du at du er selvlært?***

Sidsel Endresen: Jeg *er* selvlært. Og jeg har mange mangler. Men jeg har funnet min måte å lage musikk på, og det er at jeg går *via* stemmen. Jeg synger på en måte alle lagene – en metode jeg kom fram til etter hvert. Men det har vært mye knotting ved pianoet, og.. Men jeg oppdaget at jeg brukte ufattelig mye lengre tid på å lage musikk fordi mine ferdigheter på piano og gitar er *dårlige*. Så når jeg jobbet med stemmen som utgangspunkt så ...

***Meg: Så ble det noe annet?***

Sidsel Endresen: Ja. Og så ble jeg ikke så begrenset. Det du lager er jo litt definert av kunnskapene du har på instrumentet og, da.

Selv om informanten spilte både piano og gitar, oppdaget hun etter hvert at det var mer effektivt for henne å lage musikk *via* stemmen. Denne begrenset henne ikke musikalsk, men bød tvert imot på mange muligheter. Sangstemmen ble et redskap til å lage musikk.

Som de andre informantene er Sidsel Endresen selvlært på låtskriving. Vi ser at hun tidlig dro nytte av å samarbeide med andre. Hun ble etter hvert bevisst de styrkene hun selv med stemmen som instrument. Istedenfor å la seg begrense av ferdigheter på bi-instrumenter, ser vi at stemmen kan være et komposisjonsinstrument

i seg selv. Vi skal senere se at også de andre informantene kommenterer stemmen som et redskap til å lage melodier og musikk.

### **Beate S. Lech: Den skal tidlig krøkes...**

Beate S. Lech (f. 1974) vokste også opp i et musikalsk hjem. Hun begynte å skrive sanger allerede som barn:

”Jeg begynte veldig tidlig. Eller, jeg begynte da jeg var lita. Så jeg begynte nok sammen med mora mi, egentlig. Jeg lagde melodier, og så spilte hun piano. Så det var vel litt sånn barnesanger, eller voggesanger, eller hva jeg skal si. Og så etter hvert ble det sånne små akkorder.. Jeg har ikke gått og lært å spille piano eller noe sånn, men det var piano hjemme. Så jeg satt og klimpra på pianoet etter hvert, og lagde låter som jeg sang og spilte. Den første sangen lagde jeg da jeg var åtte-ni, kanskje, som mora mi skrev ned på noter. Så det var sånn jeg på en måte begynte”.

Beate S. Lech ble oppmuntret til å skrive musikk hjemme, men hun understreker at hun aldri fikk beskjed om at *”nå må du sette deg ned og skrive”*. Derimot ble det satt pris på at hun gjorde det. I hjemmet spilte de sangene hun lagde. Vi ser at også Beate S. Lech hadde en trygg sone å uttrykke seg i musikalsk, og ettersom hun hadde musikere rundt seg i familien skjedde dette svært tidlig. Informanten forteller at hun er selvlært på sin låtskriving. Hun trekker fram tilgjengelighet – det å ha instrument, og det å ha *lov til å lage lyd* som svært viktig:

”Det gjorde ikke noe at jeg satt der og holdt på. Nå hadde ikke jeg søsken da jeg vokste opp, jeg er enebarn i hvert fall med moren min. Så da var det meg og henne, da. Det var helt greit, ikke noe sånn *”hysj-hysj”*, at det var feil tidspunkt eller noe. Så det var alltid tilgjengelig. Det tror jeg kanskje at var ganske viktig. Og også at jeg tok opp det jeg gjorde. Jeg hadde kassettpiller og tok opp”.

Informanten trekker fram det å ta opp musikken som viktig. Hun forteller at hun mer eller mindre kunne deise fingrene på pianoet uten å tenke over at det skulle være bestemte toner eller en riktig akkord. I begynnelsen visste hun ikke hva akkordene het, dermed ble det å ta opp ganske viktig. Noen av sangene hun skrev rundt tiårsalderen ble spilt på den lokale radiostasjonen i Volda. Vi ser at det å lage musikk som ble hørt av andre tidlig ble en del av hvem hun var, en del av hennes identitet.

”Jeg tror nok jeg har hatt en sånn drive at jeg tenker at ”ingen gjør det for meg, så jeg må gjøre det selv”. Og det er jo et utgangspunkt for å lage musikk. Jeg har nok alltid tenkt at jeg skal være musiker, fordi begge foreldra mine dreiv på med musikk, så det var det som var å være voksen da, på en måte, at da reiser man rundt og spiller!”

Også Beate S. Lech vokste opp med musikk i hjemmet, og at det å skrive egen musikk var en helt naturlig sak. En oppvekst hvor man er vant med å ha musikk rundt seg er en base for å begynne med musikk, men det er ikke dermed gitt at man fortsetter med det i voksen alder. Her kommer de personlige interessene og drivkraften inn. Som Beate S. Lech sier, har hun en *drive* hvor hun tenker at hun må gjøre ting selv, noe hun nevner som et *utgangspunkt* for å lage musikk. Hun ville lage sine egne sanger. Dette kommenterer hun senere i intervjuet:

Beate S. Lech: Jeg kunne ikke sunget bare andre sine sanger. Det er ikke nok for meg bare å synge. Musikk som musikk, eller sang. Det er veldig godt for meg å synge uansett, være i en musiserende sammenheng. Men det å synge sin egen musikk – det er litt som å få barn, på en måte. En er glad i andre barn også, men man vil gjerne ha sine egne! [Ler] Hehe, dette kan ikke sammenlignes helt, men det handler kanskje litt om det dyriske da, om å formere seg. [Ler] Det ligger ganske dypt det å ville lage noe. Å være kreativ er ei kraft i seg sjøl!

**Meg: Er det som en livsstil, en del av personligheten?**

Beate S. Lech: Ja.

I den lattermilde samtalen kommer det fram et viktig kjennetegn ved Beate S. Lechs motivasjon for å skrive musikk: Det er ikke nok for henne å synge andres musikk, selv om hun liker å synge. Ønsket om å synge sin egen musikk, om å skape noe, stikker så dypt hos henne at å gjøre coverlåter ikke kan være et fullverdig alternativ. Det å ha en sterk, personlig drivkraft er nok generelt sett avgjørende for å holde motivasjonen oppe for det å skrive sin egen musikk. Her kommer det som kan kalles indre motivasjon tydelig til syne, som beskrevet i teorikapitlet.

Vi har til nå sett at vi har å gjøre med fire forskjellige informanter med ulike bakgrunnshistorier. Frida Ånnevik og Beate S. Lech vokste opp i musikalske hjem, Sidsel Endresen skrev også låter fra tenårene. Maria Skranes begynte sent i tenårene, men hadde sunget mye før hun begynte å skrive sanger selv. Av forskjeller mellom informantenes bakgrunn er nettopp dette at låtskriving lå naturlig for et par av dem på

hjemmebane, mens andre igjen for alvor har blitt opptatt av låtskriving gjennom andre arenaer.

Av de viktigste funnene så langt i dette kapitlet har vi sett alle de fire informantene er selvlærte som låtskrivere. Ingen av dem har hatt det som fag, men vi har sett at det å få tilbakemeldinger eller inngå samarbeid med andre nevnes i positive ordelag. De har alle hatt en trygg ”sone” hvor man har lov til å skrive musikk og bidra med det man er best på. De har funnet sine egne styrker og metoder. Det å oppdage hva man er god på (som norsk tekst hos Frida Ånnevik) eller oppdagelsen av at man ”kan klare det” (som hos Maria Skranes) har vært avgjørende. Vi ser en sterk selvdrift hos alle informantene, et ønske om å skape og være kreativ. De uttrykker seg gjennom å skrive tekst og musikk. I teorikapitlet så vi at det å skape noe nytt oppleves som meningsfullt for mennesket. Gleden man får gjennom kreativt arbeid kan være motivasjon nok i seg selv.

### **Analytisk lytting og lesing som læringsmetode**

I starten av dette kapitlet nevnte jeg at det å studere litteratur om et område ofte er en måte å tilegne seg ny kunnskap på. En annen måte å lære på kan være å studere hvordan andre har gjort noe før en.

Sidsel Endresen forteller at hun har hørt mye på singer-songwritere. Av musikere hun har hørt mye på, nevner hun Joni Mitchell (”...selve dronningen for meg, det er så *intelligent* musikk også, det er så ekstremt tilfredsstillende, fordi hun berører både hjertet mitt og hele *sinnen* mitt”), Bob Dylan, Paul Simon, Rickie Lee Jones, Kate Bush, Nick Drake, Tom Waits og Stevie Wonder som låtskrivere. Hun nevner også Lars Lillo Stenberg og Jan Eggum som norske låtskrivere hun liker. På spørsmål *hva* man kan lære ved å lytte til andre, svarer Sidsel Endresen:

Sidsel Endresen: Hva man kan lære - *jeg* mener det er *sånn* man lærer, alt, det er ved å høre på andre, høre på ting. Vi er jo imiterende vesener!

***Meg: Kan vi som låtskrivere sette oss ned og analysere andres låter, og se hvordan de er bygd opp, for å se hvordan vi kan gjøre det selv?***

Sidsel Endresen: Ja, det er noe jeg i og for seg holdt på med i noen år, i en periode av mitt liv. *Fordi* jeg er selvlært, så hadde jeg noen år da jeg ble veldig opptatt av et stykke musikk, eller en låt, eller en utøver satte meg ned med det og hørte på det på en annen måte enn det der rent opplevelsesmessige. Satt og hørte på instrumentering, lydbilde, helt sånn straight aktiv



lytting/analyse-situasjon, da. Og måten ting var – altså form, struktur, og summen av alle faktorene, og hva det var som gjorde at jeg ble så tatt av det. Og det lærte jeg masse av! Rett og slett.

Sidsel Endresen har i perioder analysert andres musikk, og hun synes hun har lært mye av det. I denne sammenheng kommenterer informanten at det kan være diskusjoner om at man skal være forsiktig med å høre på andre, i tilfelle det skulle hindre en selv i å utvikle seg. ”Ikke det at jeg synes det er et ikke-problem, men min egen musikalske karakter vil utvikle seg uansett, og utvikle seg *bedre*, fordi du tar inn ting som andre har gjort, at du lærer av det”. Hun mener at man ikke skal være redd for å høre på andres musikk, da man tvert imot kan bli bedre selv av å studere andres verk.

Frida Ånnevik er en annen aktiv leser og lytter til andres musikk: ”Jeg har lest mye tekster, hørt mye på musikk i en slags sånn – analyserende – med tanke på analyse, da”, sier Frida Ånnevik. Hun analyserer hva det er hun synes er så bra i låtene som treffer henne. Da hun bestemte seg for å skrive på norsk, hørte hun kun på norskspråklig og svenskspråklig musikk i et helt år:

”Da lette jeg etter musikk som jeg kunne bruke som forbilder, og da var det ikke noe sånn *oi, dette var et bra vers eller et bra refreng*, men det var ting som traff meg, liksom. Som virkelig traff meg i magen. For jeg innså at det er de inntrykkene jeg trenger, da. Og det er det jeg søker etter fortsatt - at hvis det er ting som treffer meg så går jeg inn i materien og prøver å finne ut hvorfor, og *hva* er det, uten at det ødelegger låta og magien for den del”.

Vi ser at Frida Ånnevik kan analysere og studere musikk nøye hvis hun kommer over noe hun liker spesielt godt. Hun er veldig interessert i å finne ut hva det er som gjør at noe musikk treffer henne. Hun har også lest mye *om* det å skrive, blant annet bøker som handler om å skrive generelt. ”Og det er ikke noe sånn for å *lære*, men i det seinere har jeg brukt sånn for å minne meg på helt sjølsagte ting, *åh ja, sjølsagt, jeg må ha et refreng, liksom*, eller – det er sånne *banale* ting, som er taus kunnskap for meg, men som jeg trenger å få inn litt innimellom, når jeg er i en prosess”, forteller Frida Ånnevik. Å finne litteratur og musikk ser for henne ut til å handle om å få inntrykk og inspirasjon til eget arbeid.

## Inspirasjon

Å lytte til andres musikk kan og være en kilde til *inspirasjon* for eget arbeid. Maria Skranes forteller at hun oppsøker inspirasjon bevisst ved å prøve å gå mest mulig på konserter, og gjerne musikk hun ikke har hørt før; ”For da har jeg ingen forventninger. Noen ganger kan man bli helt blåst av banen. Andre ganger er det dårlig,” sier hun. Det er altså ikke slik at inspirasjonen nødvendigvis kommer krypende hver gang man går på en konsert. Men hun forteller at hun synes det er gøy å se andre spille for å få inspirasjon til hva en selv kan gjøre musikalsk. De viktigste øyeblikkene er de hvor hun blir så inspirert av å høre andres musikk at hun får lyst til å gå og øve og synge selv. Følelsen av å være inspirert beskriver Maria Skranes slik:

”Det er egentlig den *beste* følelsen! Det er nesten som å være forelska. Man får adrenalinkick! Man blir sånn ”Åh! *Det her var sykt gøy*”, og jeg får lyst til å gjøre noe”.

Vi har sett at lytting til andres musikk kan være en måte å lære seg om låtskriving på. Ved å gå analytisk til verks kan man se hva som er gjort i håndverket. Det ser ut til å handle om en bevisstgjørelsesprosess hvor man dykker ned i materiene og ser på *hva* det er som gjør at man synes musikken er bra. Ikke minst kan det å lytte til andres musikk gi inspirasjon til å skrive musikk selv.

Den musikken vi hører på er den musikken vi er ”vant” med. Musikk og hukommelses-teori som hos Snyder (2000) handler om hvordan hjernen tar i mot, prosesserer og strukturerer musikalsk informasjon. Dette handler i hovedsak om lytteren, men det er også overførbart til låtskriveren. Informantene er lyttere, og vi har sett at lytting igjen kan inspirere til egen produksjon. Dessuten er informantene del av en vestlig musikkultur hvor vi persiperer en viss type tonalitet og musikalske inntrykk. Jeg mener det er nyttig å ha en viss basisforståelse av dette, da musikken informantene selv skriver sannsynligvis i en eller annen grad kan være preget av de ulike musikkulturene (f. eks sjanger) informantene er vant med eller interessert i. Man kan lære ved å lytte, eller det å oppsøke musikk kan gi inspirasjon til eget arbeid. Hos flere av informantene finner vi et bevisst forhold til at lytting og lesing er viktig for utviklingen av eget arbeid.

## Kapittel 4: Låtskrivingsprosessen

I dette kapitlet studerer vi hvordan en låtskrivingsprosess kan foregå for de fire informantene. Jeg gjør oppmerksom på at denne prosessen kan variere for hver enkelt. Derfor vil det også variere hva vi går nærmere inn på rent tematisk. Det jeg her presenterer er basert på funn hos hver enkelt. I dette kapitlet er jeg opptatt av å få frem det som ser ut til å være essensielle kjennetegn ved låtskrivingsprosessen hos hver enkelt informant.

Jeg ba de fire om å gi meg eksempler på hvordan en låtskrivingsprosess kan være, og hvordan de jobber *i dag*. Vi skal se på hvor idéene kommer fra, og hva som i det hele tatt skal til for at informantene setter seg ned for å skrive musikk. Hva begynner de med, og hvordan er deres arbeidsrutiner? Hvordan forholder de seg til andre mennesker (band, medmusikere, produsent eller andre som gir tilbakemeldinger) underveis i prosessen, og hvor mye får disse å si? Hvor mye tid bruker informantene på låtskriving i forhold til øving og sang? Og når er egentlig låtskrivingsprosessen ferdig?

### **Frida Ånnevik: ”Teksten bestemmer veldig mye”**

Å spørre hva de ulike informantene begynner med – tekst eller musikk – var kanskje det mest opplagte spørsmålet i intervjuguiden, da dette er essensielt for å forstå hvordan informantene arbeider *videre* i ulike ledd av en låtskrivingsprosess. Frida Ånnevik begynner konsekvent med tekst: ”Jeg begynner med tekst, alltid. Så setter jeg melodi og korder til, eller omvendt: korder, melodi. Men det er teksten som kommer først”, fastslår hun.

Når jeg møter Frida er hun inne i en periode hvor hun jobber med låtskriving hver eneste dag. I denne perioden skriver hun låtene til sitt andre album. Informanten forteller at hun tar en økt om morgenen hvor hun skriver helt fritt – uten å skrive i noen form, men på *tid*. Deretter plukker hun ut idéer fra det hun har skrevet, og ser om det er noe hun vil arbeide videre med. ”Hvis ikke så er det bare for å få i gang hodet”, forteller hun. Senere på dagen tar hun gjerne en økt hvor hun går over forskjellige tekster som ligger og venter. ”Så går jeg inn og jobber med det, og så tenker jeg – ja, jeg har ikke mer å gi der, *greit*, da går jeg videre. Jobber med en annen tekst, finner nye måter å se ting på. Lar det ligge noen dager eller ei uke”, forklarer

Frida Ånnevik.

Som vi ser jobber hun aktivt med låtskriving, hun bruker mye tid på det og er svært opptatt av det. Vi ser også at hun bevisst lar skisser ligge, heller enn å presse noe fram. Det avgjørende er om hun har noe ”å gi”. Hvis ikke tar hun tekstene opp ved en senere anledning, når hun har noe nytt å tilføye. Dette ser ut til å fungere som en modningsprosess for det nye materialet.

Frida Ånnevik beskriver rutinene sine som en ”aktiv skriveprosess, for så vidt” – dette utdyper hun med at selv om hun skriver mye og ofte, så arbeider hun sjelden med *ei* låt av gangen. Hun har som oftest mange prosjekter samtidig, både tekst- og melodimessig. Men hun forteller at hun prøver å skille arbeidet litt slik at hun ikke jobber med mer enn ei låt av gangen *melodisk*, selv om det kan komme nye idéer også her. Når en tekst så er ferdig, ”*det er veldig flytende*”, begynner hun å arbeide med melodier og akkorder til teksten:

”Spesielt kord-idéer og *stemnings*idéer. Ut fra den *formen* som teksten utgjør! Det er viktig. Fordi jeg mener at hvis teksten er god, hvis den har *driv* og rim og ting som – altså hvis jeg har vært flink da, til å skrive ting og vært konsekvent på å lage en form som funker for meg, så er *melodi* mye lettere å finne. Og jeg ser hva slags form – jeg ser hva slags form sangen får, da. Hvor refrenget er, og om refrenget må kortest ned, og det må det som regel, for jeg er veldig dårlig på å skrive refreng. Jeg er ikke noe *glad* i det, eller, jeg har litt *angst* for det. Men det er rett og slett en sånn – det er teksten som bestemmer, veldig mye, da”.

Vi ser at det i teksten ligger mange premisser for både form, akkordbruk og hva slags type låt det skal bli. Frida Ånnevik forteller at hun også kan gå på tvers av det opplagte, og prøve å gå *imot* teksten. Hva er tekstens budskap, er det en oppelåt, eller skal det være moll? Hun jobber bevisst med disse problemstillingene, blir bevisst hva teksten ”lyser” musikalsk, og kan slik velge å gå imot den ferdige teksten; hvis det for eksempel mangler et opplagt refreng i den teksten hun har skrevet ned, så kan det være at hun arbeider med å få på plass dette til tross for at det ikke var der i utgangspunktet.

Det rent melodiske finner Frida Ånnevik ut fra *stemninger*; hun begynner med gjerne med akkorder, og å finne ut om låta skal være i dur eller moll, og om det kan fungere å gå imot teksten på dette. ”Det kan gå fort, eller det kan gå flere dager hvor jeg går og summer på ting, spiller inn nye idéer på mobilen, bare kjapt, og så rydder jeg i det, og jeg hører på det”. Slik finner hun ut hva slags melodi eller idéer hun er

mest fornøyd med. Frida Ånnevik samarbeider med et fast band og møter disse hver uke. Dette gir press på henne til å jobbe med låter jevnlig. Hun forteller at hun tar med låtene sine til bandet tidlig i låtskrivingsprosessen. Informanten bruker samme produsent på andre-plata hun nå jobber med, som på debut-albumet. Hun forklarer at hun tar med seg låter tidligere nå enn forrige gang til band og produsent fordi hun vet at det skal bli en plate. ”Forrige gang var det jo ikke å skrive til ei plate. Eller, det var ikke det jeg tenkte. Da skrev jeg låter bare for å skrive låter”, sier hun. Nå som hun vet at det er et album hun jobber med, blir prosessen dyttet framover ved å innlemme samarbeidspartnere på et tidligere tidspunkt. Slik kan hun høre om det hun har tenkt fungerer.

Hun samler tilbakemeldinger; sjekker hva bandet sier, og tar med låta til produsenten for å se hva han sier. ”Så tar jeg det til meg sjøl igjen (...), jeg sjekker hva jeg synes, da. Om det er noe i de tilbakemeldingene”, sier informanten med en latter. Selv om hun bevisst tar med de uferdige låtene sine til bandet, forteller hun at dette kan by på blandede følelser:

”Jeg blir skikkelig... Når jeg tar det med til bandet nå så merker jeg at det er så nært, og delvis personlig, at jeg kan bli *fornærma* hvis jeg får tilbakemeldinger. Og spesielt på ting som jeg mener er – som jeg har ment noe veldig om, da, så merker jeg at jeg må ta meg sammen..! (*ler*) for ikke å bli skikkelig indignert og fornærma. Det er litt komisk å se seg sjøl utenfra sånn, for det skal jo ikke være så personlig, egentlig. Eller, det er jo det. (*ler*) Nei, det er fascinerende!”.

Å få tilbakemeldinger på noe man har laget kan være sårbart. Allikevel trosser informanten disse tankene og oppsøker tilbakemeldinger fra samarbeidspartnerne. Hun ser at det er nyttig å få ”luftet” låtene, fordi det er med på å dytte låtskrivingsprosessen videre for henne selv. Selv om hun tar med seg låter til bandet tidlig så er dette stort sett på et sted i prosessen hvor låtene er såpass klare at hun kan gjøre et enkelt lydopptak av den. Hun legger som regel ikke føringer for hvordan hun vil ha arrangementet på dette stadiet, hun vil først og fremst bare vise bandet eller produsenten selve *låta*. Informanten kommenterer videre at det muligens høres eksperimentelt ut, men at det ikke nødvendigvis er bandet, men selve *låta* hun kan få tilbakemelding fra når hun hører noen andre spille den. Det er hvordan låta i seg selv høres ut som er avgjørende. Men hva er egentlig selve låta for Frida Ånnevik?

”Låta eksisterer jo uten bandet. Det er jeg veldig klar på. Og jeg driver ikke noe sånn *flerskriving*. De skriver ikke låtene mine, det er det jeg som gjør. Og det er jeg veldig klar på, det er jeg veldig bevisst på. Det kan godt hende at det forandrer seg, men sånn det er nå så er jeg veldig fokusert på at det er min – det er *min greie*, da. Det er mine sanger, det er mine låter. Og jeg skal kunne spille dem alene, på en klubb, eller hvis jeg gjør små events, sånn som man gjør, så skal jeg kunne spille låtene alene, nettopp fordi de eksisterer som *låter*. (...) Det handler om tekst og melodi og akkorder, liksom. Låta for meg er tekst, melodi og akkorder, og så er det gjerne et kjennetegn, som for eksempel riffet på ”Strået” [*synger: ”du-du-du-du”*]. Sånne ting. Eller riffet på ”Gjennomtrekk”.

Det er viktig for informanten at hun skal kunne spille låtene sine selv. Hun er tydelig på at låtene er hennes låter. Hun forteller at hun *må* kunne spille dem alene. Derfor øver hun på dem, og finner måter å spille låtene på alene, ”sjøl om det er litt styrete”, som hun sier. Vi ser at informanten har et eierskapsforhold til musikken sin, men dette med å kunne spille musikken sin selv dreier seg også om rent praktiske arbeidsforhold som musiker. Ved å kunne spille låtene sine selv med en gitar, kan hun ta på seg solojobber. Hun gjør også triojobber med deler av bandet.

Frida Ånnevik kaller det nye albumet (som hun i skrivende stund arbeider med) for en *bandplate*. Selv om låtene er hennes og hun kan spille dem alene uten bandet, kommenterer hun at det å ha med et band tilfører musikken det hun er ute etter: ”Jeg kunne jo laga ei singer-songwriterplate bare med gitaren, men jeg *vil* ikke det. Jeg synes at det har bedre av å bli strukket, få inn mer detaljer”, sier hun. Bandet er med på å fargelegge, underbygge, gjøre det musikalske større. Vi kan si at *låta* er der, men at bandet er med på å vise den fram slik informanten vil at den skal presenteres på et album og/eller live.

Vi har nå grundig sett på hvordan en låtskrivingsprosess kan være for Frida Ånnevik: Den ferdige låta består av tekst, melodi, akkorder og et eventuelt riff eller kjennetegn. Vi har sett at hun arbeider daglig med låtskriving og er svært opptatt av det. Hun oppsøker tilbakemeldinger bevisst ved å ta med låtskisser til bandet på et tidlig stadie, selv om dette kan være utfordrende. Men dette er verdifullt for henne i det at hun lettere kan høre hva som fungerer og hva som ikke fungerer, og ikke minst få nye idéer når bandet spiller låta hennes. På plate er bandet med på å ”fargelegge” låtene og gi dem stil og retning. Låta *eksisterer* allikevel uten bandet.

## Maria Skranes om låtskrivingsprosessen

I forrige kapittel så vi at Maria Skranes arbeider med låtskriving både alene og sammen med sin bandkollega. Vi har allerede sett at hun kan begynne enten med tekst eller melodi når hun setter i gang arbeidet med en ny låt.

”Jeg synes kanskje [tekst] er det vanskeligste. Jeg synes det er lettere å tilpasse en tekst til en melodi, for da må du tenke: *”okei, her er det en så og så lang tone, hvilket ord kan passe der?”* For meg er det lettere å jobbe sånn. Det går i hvert fall forttere. Hvis jeg har begynt å skrive en tekst så må jeg som regel forandre på den, fordi det hemmer ofte melodien at du har en tekst som er sånn – *”sånn må det være”*, og så sitte og finne melodier. Da merker jeg ofte at det går i stå. *”Her passer ikke melodien, jeg finner ingen fine toner som passer på det ordet eller den endingen”*. Så jeg synes absolutt det er lettest med melodi først”.

Informanten synes det er lettere å tilpasse tekst til en allerede eksisterende melodi. *Lengden* på tonene kan hjelpe henne med å finne ut hvilket ord som kan passe inn. En ferdig tekst må hun derimot som oftest gjøre endringer på, fordi den ”hemmer ofte melodien”. Hun synes derfor at det er enklere å finne ord til melodier, enn å finne melodier til ferdige tekster. Maria Skranes forteller at melodi og tekster også kan ”komme” til henne samtidig – hvis hun har grunnkompet å lage det på (en akkordrekke). Informanten kan med andre ord begynne på helt nye låter på ulike vis, men ”det går i hvert fall forttere” å begynne med en melodi, for så å skrive og tilpasse en tekst til melodien.

For å få en litt annen vinkling til hvordan en låtskrivingsprosess kan foregå, skal vi nå se på hvordan én konkret låt ble til for Maria Skranes. Denne gangen strekker vi oss lenger enn til at selve låta var ferdig skrevet med tekst, musikk og form. Vi skal også kikke på noe av det som skjedde i studio i etterkant. Jeg spurte Maria Skranes om hun ville fortelle så detaljert som mulig hvordan en låtskrivingsprosess kan være for henne. For å gjøre dette mest mulig konkret foreslo jeg at hun kunne velge ut én spesiell låt hvor hun fortalte meg om prosessen fra idé til ferdig innspilt låt. Hun valgte låta ”If I”, som er å finne Machine Birds’ EP ”Save yourself” (utgitt i mai 2012).

### ”If I” - fra kjærlighetssorg til P3s spillelister

Informanten forteller at denne sangen ble til da hun var midt oppe i det hun selv beskriver som en stor kjærlighetssorg. Hun forteller at hun hadde innsett at det ikke

kom til å bli henne og en hun var forelsket i. Informanten satt oppe midt på natta og prosesserte disse følelsene. Hun skrev en liste over ting de to aldri kom til å gjøre sammen. ”Så jeg satt der og var negativ og fokuserte så veldig på dette her”, sier hun og ler litt. Etter hvert tenkte hun at det hun hadde skrevet måtte ”ut i en tekst eller noe mer konstruktivt”. Hun kommenterer at teksten er ”litt sånn selvrealisering”. Det begynte så med verset. Hun skrev ned historien hun og denne personen hadde hatt, og så tilbake på den. Da hun skrev tok hun utgangspunkt i hva hun ville sagt til ham, hvis hun kunne.

”Så da ble det alt dette ”If I, if I” – det ble en veldig spørsmålsbasert tekst, da. (...) Så satt jeg og fant akkorder til, og som regel når jeg har akkordene kan jeg høre en melodi, finne toner, metningstoner og så videre som er fine å synge på. Og da var det sånn... Jeg satt klokka fire på natta og grein og spilte disse akkordene, og syntes så synd på meg selv. Men så kom jeg ikke på noe refreng da, jeg syntes det var så vanskelig. Og det er jo gjerne der det skjer, da skal det ta av”.

Hun hadde en skisse til en tekst, hun fant akkorder hun syntes passet til, og etter hvert en melodi. Teksten var det første hun begynte med, videre ble det meste til ”på en gang”. Men det stoppet opp da hun etter hvert tenkte at hun skulle hatt et refreng. Det ble vanskelig å komme seg videre. Refrenget uteble denne natta. Men to dager senere ”kom” refrenget, forteller Maria Skranes.

Informanten kommenterer at hun synes det kan være vanskelig å finne akkorder til en ny del i ei låt når noe først har satt seg. Når refrenget først ”kom” allikevel, tok hun opp alt hun hadde laget med en opptaker. Videre sendte hun opptaket til bandkollegaen for å høre hva hun syntes. Responsen var god. Maria Skranes forteller at i en slik prosess har gjerne kollegaen klar en basslinje og funnet ulike lyder til neste øving. Bitene faller på plass. Hun beskriver gleden over å skrive noe ferdig, og ved å gå videre til neste steg i prosessen:

”Og da er det bare sånn ”ja! Sånn er det den skal være”. Så da blir det litt sånn småting: ”kanskje vi skal lage en hale der? Eller kanskje du skal bruke vocoder der?” – for å gjøre den mer Machine Birds-aktig, da. Sette preg på den”.

På dette stedet i prosessen er tekst og melodi stort sett ”ferdig”. Formen jobbes det



videre med. I tillegg kommer arrangering, instrumentering, valg av hvilke lyder eller synther man skal bruke, i det hele tatt hvordan man skal spille låta rent musikalsk.

Machine Birds dro etter hvert og spilte inn "If I" sammen med de andre låtene på EP-en. "If I" skulle opprinnelig ikke slippes som en singel. Det var heller tittelsporet "Save yourself" som var tiltenkt dette. Maria kommenterer at "If I" er ganske rolig, men allikevel mer en power-ballade enn "Save yourself". Men "If I" fikk ikke noe særlig oppmerksomhet ved EP-slippet. "Vi er jo ikke noe spesielt kjent band, så det var ikke slik at den ble spilt på radio eller noe med en gang den kom ut", kommenterer informanten. Etter at EP-en var gitt ut tenkte Machine Birds allikevel at akkurat "If I" burde tas litt mer tak i. På EP-innspillingen har låta et langt parti hvor musikerne improviserer og legger på lag på lag for å gjøre lydbildet stort, forteller Maria Skranes. De ville nå gjøre et par forandringer med den ferdige miksen.

"Så da kuttet vi den ned ganske mye, vi kutta hele den lange instrumental-delen og gikk rett på power-*oinga* etter første refreng. Da ble den litt mer radiovennlig. Så nå ble den nylig fanget opp av P3. Det er veldig gøy!".

Vi ser at mistanken om at låta muligens hadde større potensiale til å få oppmerksomhet var berettiget. Bandet tok selv tak og gjorde låta mer radiovennlig ved å kutte ned litt på lengden. Hun kommenterer gleden ved at låta ble plukket opp av en stor radiokanal: "Det blir jo på en måte en bekreftelse, at da har du gjort noe ... ikke *riktig*, men det er veldig fint å få den anerkjennelsen. I hvert fall når det er noe du har lagt så mye følelser i, og det er så .. det er vanskelig å forklare", sier Maria Skranes. Det å bli plukket opp på en av landets største radiokanaler ser ut til å virke motiverende. Samtidig var dette noe de jobbet mer aktivt mot først etter at "If I" allerede var utgitt på en EP. Eventuell motivasjon om å "skrive radiovennlig" var ikke et tema tidligere i prosessen. Det var først da informanten hørte låta som ferdig at hun videre så dens potensiale som en "radiolåt". Fast radiotid kan være veldig viktig for et band og dets videre utvikling. Man kan nesten se det symbolske i at denne låta tar informanten videre "profesjonelt", da den er et resultat av noe som var avsluttet for henne personlig. *Teksten til "If I" er lagt som vedlegg til oppgaven.*

Når jeg hører på låta "If I" etter å ha lest gjennom alt Maria Skranes så ærlig forteller om låta og forhistorien til denne, tenker jeg over følgende: Stemmen til Maria Skranes er klokkeklar, og hun formidler teksten på en måte som gjør at jeg får

med meg hvert ord (på engelsk); det er mye sårhet og ærlighet i teksten. Allikevel gjør instrumenteringen, de tunge trommerytmene og bassen at det hele pakkes inn til et ”tøffere” uttrykk. Det hun forteller er personlig og åpent, men *jeg* sitter i hvert fall ikke og tenker at dette er en ”musikkterapeutisk” låt for henne, selv om jeg forstår at den i en grad kan ha fungert som det den natta den ble skrevet. Kanskje er det også derfor hun kan fortelle meg så åpent i intervjuet om forhistorien til låta? Fordi hun kan distansere seg fra innholdet når det først er ”pakket inn” i ei låt? Flertallet av Machine Birds lyttere kommer nok ikke til å lese denne masteroppgaven, men hun skjuler uansett ingenting – de kan godt få vite forhistorien bak, det er greit. Det slår meg at informantens låtskriving og også hennes måte å snakke om musikken sin på, er preget av ærlighet. Her finnes kjærlighetssorg, selvrealisering og selvransakelse. I sangene hennes finnes personlige historier, og hun legger heller ikke skjul på det. Låtskriving kan være et sted å ”tømme seg”, et sted å se seg i speilet og innrømme vonde følelser, et sted å uttrykke både sorg og glede. Dette gjelder ikke bare for Maria Skranes. Det gjelder også for mange andre.

Vi var i kapittel 2 innom låtskriving som en metode innen musikkterapi, hvorpå jeg nevnte at det nok finnes sanger nok til å kunne beskrive alle typer følelser. Låtskriving kan opprinnelig være noe helt personlig, men som tas over i noe profesjonelt. Ikke minst kan musikk være universelt. Det kan treffe mange. Dette skal vi se nærmere på i kapittel 4, hvor vi blant annet kikker nærmere på tekst og tematikk.

### **Beate S. Lech: Musikken kan samsvare eller bryte med teksten**

Beate S. Lech forteller at aktiviteter som det å skrive musikk, øve og synge glir over i hverandre i hennes hverdag. Akkurat hvor mye tid som går med til å skrive musikk har å gjøre med hva slags ”periode” hun er inne i med bandet:

”Jeg lager musikk veldig konsentrert i noen måneder, så produserer jeg musikken, så gir jeg den ut, og så turnerer vi. Så det blir veldig pulserende... Og så setter jeg meg ned igjen og skriver! [*smiler*] Det er mange som skriver mye på turnéer og sånn, men det gjør ikke jeg. Jeg jobber med én ting om gangen. Har fokus på litt forskjellige ting. Og det handler om det praktiske også, at når vi reiser så har jeg ikke noen stor turnébuss med piano i bussen, liksom. Jeg har helt vanlig turnébuss!”.

Disse periodene informanten nevner, vitner om at det å ”lage” musikken (jeg tolker dette som å skrive låtene med tekst og melodi) er én prosess, så kommer

produksjonsbiten, utgivelse og turné. Dette er en typisk syklus for informanten og bandet hennes. Det er også en typisk syklus for andre musikere, band og artister. Jeg velger derfor å kalle den ”artistsyklusen”: Det å først skrive musikk, spille inn og produsere musikken, gi den ut, turnere med den, og så tilbake til start.

Beate S. Lech forteller at hun er veldig strukturert og setter seg ned for å jobbe med låtskriving. Spesielt med hensyn til familieliv har det blitt nødvendig å bruke ”jobbetida” godt: ”Før jobbet jeg kanskje mer på natta, det sklei mer ut, og hvis jeg fikk en idé kunne det hende jeg bare jobbet. Men nå er det ikke slik at hvis jeg får en idé kan jeg jobbe med den, fordi da er det kanskje middagstid eller leksetid!”, sier hun. Låtskriving blir dermed en jobb som alt annet. Allikevel kan det komme idéer etter at hun har lagt seg. Da gjelder det å ha en opptaker nær senga, sier hun.

Beate S. Lech forteller at hun nok begynner mest med tekst når hun skriver låter. Andre ganger begynner hun med akkorder og melodi. Hun forteller at hun *alltid* lager melodier med stemmen, lager for eksempel ikke melodier ved å spille piano. ”Jeg tar utgangspunkt i stemmen og teksten og det akkordgrunnlaget eller groove-underlaget som eventuelt er der”, sier hun. Stemmen blir, også for henne, et redskap for å lage musikk. Et tredje utgangspunkt for å starte en låtskrivingsprosess kan være at noen i bandet (Beady Belle) sender henne en idé – dette kan for eksempel være ei basslinje, eller fire takter med en *groove* og ei basslinje. Dette kan informanten bygge videre på. Men hun ønsker ikke å motta for konkrete eller store idéer, helst skal det bare være ei linje på noen små takter. ”De kommer ikke med hele akkordrekker på hele låter – det binder meg for mye, og da har jeg lyst til å bryte ut av det”, sier hun. Kollegene kan altså være med og starte en prosess, men helst bare med en liten idé, ikke en ferdig skisse på ei låt, for eksempel. Det må være fritt spillerom videre. Hvis hun har fått et forslag på ei basslinje kan hun så la denne gå mens hun prøver seg fram med noe tekst hun har fra før, eller improviserer noe nytt oppå – hun forteller at hun har mange måter å starte på, men at dette først og fremst handler om å kunne stupe inn i idéen og ta den videre.

De gangene det er ferdige tekster som setter i gang låtskrivingsprosessen, jobber Beate S. Lech lenge med tekstene, gjerne i ukevis:

”Og graver meg ned i dette her filosofiske, kontrastfylte og poetiske, – hva slags *rom* er det som blir åpnet? Hva slags forventninger skaper jeg med det jeg skriver? Og da setter jeg på en måte et slags utgangspunkt – det gir assosiasjoner, det gir et fargeteppe, eller hva jeg skal kalle det – altså dette

tekstgrunnlaget, og så kan jeg forholde meg til det ved enten å lage musikk oppå som samsvarer, eller som bryter”.

Vi ser at Lech bruker ordet ”rom” for å beskrive mulighetene hun har til å forme det musikalske *utfra* tekstgrunnlaget. Teksten fungerer som en assosiativ ramme. Dette ser ut til å handle om hvilke stemninger man blir satt inn i gjennom tematikken i teksten. I den kreative prosessen spør hun seg selv, med utgangspunkt i teksten: ”Hva slags *rom* er det som blir åpnet?”. Hva slags assosiasjoner gir teksten henne, hva slags muligheter gir disse til videre musikalsk arbeid med låta? Informanten tar utgangspunkt i disse ”rommene” når hun ser nærmere på hva slags *forventninger* hun har skapt, *gjennom* det rent tekstlige (min kursivering). Assosiasjonene hun får, forholder hun seg deretter til ved å enten gi musikken samme type stemning som teksten, eller ved å gjøre det stikk motsatte – lage musikk som bryter med det tekstlige, musikk som lager kontraster til tematikken i teksten. Informanten bruker ordet ”rom” flere ganger i løpet av intervjuet. Hun er med andre ord bevisst på at disse ”rommene” finnes, og at dette er noe hun er bevisst på at hun forholder seg til videre i egen kreativ låtskrivingsprosess.

### **Hva når flyten stopper opp?**

Mennesker i kreative yrker er avhengige av å produsere. Flyt (jfr. Csikszentmihalyi 1996) handler også om at man kommer inn i tilstand der man blir så oppslukt av arbeidet at man kan jobbe i vei uten at det stopper opp. Dessverre er ikke denne flyten endeløs.

Beate S. Lech sier at det kan hende at hun står fast etter å ha jobbet lenge med en tekst. Da kan hun jobbe med en annen tekst. ”Det kan hende at tekstene hjelper hverandre. Så kan det plutselig løse seg, ved å jobbe med en annen tekst!” Det kan altså hjelpe henne videre å arbeide med noe annet en stund.

Informanten kommenterer også at ferdigskrevne tekster kan være et hinder for å komme videre når hun jobber med det *musikalske* i ei ny låt: ”Det kan være teksten som stopper opp hele sangen. Da må jeg kanskje gå tilbake et steg, og gjøre noe annet på teksten. *Kanskje er ikke dette refrenget, kanskje er dette et pre-chorus?*” Det å tenke form kan være et hjelpemiddel hvis hun står fast – hun kan bytte om på det som egentlig var ment å være refrenget, og justere ved å skrive et nytt refreng. ”Jeg kan også sitte og bare ni-spille hvis jeg setter meg fast, altså at jeg jobber meg gjennom

det”, sier Beate S. Lech. Det kan være tungt å holde motet oppe når det tigger seg til. Men informanten forteller at hun prøver å løse slike problemer på mange ulike måter. Hun forteller også at hun kan lage mange låter på samme teksten.

***Meg: Mange låter på den samme teksten?***

Beate S. Lech: Absolutt, veldig mange. Og da kan jeg få tilbakemeldinger fra de jeg jobber med, som muligens sier f. eks. ”*det stopper litt opp på den delen der*”. Og da kan jeg jobbe med den delen, og spørre: ”*Funker dette bedre?*” ”*Ja!*” (...) Jeg synes det er fint å kaste ball med andre!

Når informanten her sier ”låter” tolker jeg det som at hun mener flere melodier til den samme teksten. Det eventuelle problemet *skal* løses. Arbeidet kan også stoppe opp, eller la oss heller si – kreve forandring – på andre måter. Beate S. Lech benytter seg aktivt av musikkprogrammet Logic<sup>11</sup> når hun jobber med nye låter. Dette kan også ta prosesser videre:

”Det kan være at jeg får en idé hvor jeg begynner med meg og pianoet, og dra en linje lenger og lenger ned i [stemme]registeret, og så må jeg kanskje transponere det. Og det kan bli *way over* hva jeg får til. Og da må jeg rett over på Logic for å få spilt det inn, det som gjelder, og transponere det, og så jobbe videre på Logic. Men jeg tar jo utgangspunkt i.. Det er kjedelig å lage musikk hvis jeg ikke klarer å synge det! Jeg må på en måte synes at jeg synger fint for at melodien skal funke. Så jeg tar jo utgangspunkt i stemma”.

For at prosessen ikke skal stoppe opp går hun ”rett over på Logic” og arbeider med låta der. Selv om stemmen kan være et redskap for å lage melodier så er det viktig å til slutt trives i det leiet man legger sangene sine. Men underveis kan stemmen være et fint hjelpemiddel for informanten. ”Jeg jobber også med arrangement – jeg kan ha synth-linjer som jeg synger inn, at jeg får flere idéer. Dette handler også om at jeg kan bedre å synge enn det jeg kan å spille”, forteller Beate S. Lech. I tillegg til Logic og opptaker er mikrofonen et redskap hun benytter seg av. Hun legger for eksempel koringer, ikke nødvendigvis for at det skal være koringer på låta til slutt, men for å arrangere for andre instrumenter.

En tredje metode for å komme seg videre hvis det stopper opp kan være å ta i bruk musikkteori:

---

<sup>11</sup> Logic: En programvare for redigering av musikk, utviklet av Apple.

”Jeg kan også ta i bruk musikkteori hvis jeg ikke kommer videre, eller tenker: *gud, kor kjedelig at det går opp igjen og opp igjen i samme tralten*. Da kan jeg tenke musikkteori, eller bestemme meg for at *jeg skal ikke spille den akkorden, slik det er forventet at den skal være. Det skal ikke gå til tonika, eller det skal ikke gå til moll eller dur, det skal gå til akkurat det motsatte*. Jeg tenker det mer som kontrastbruk, da, for å skape spenning. Ellers bruker jeg ikke så mye musikkteori i *flowen*, for da kommer det bare. *Oi, så fint det var, sånn skal det være*”.

Viktige kjennetegn ved Beate S. Lech sin låtskrivingsprosess er at hun kan arbeide på mange ulike måter, det er ikke én fastlagt strategi. Tekster er gjerne utgangspunktet, men en idé til melodi eller akkorder kan også være startpunktet. Av og til kan idéer fra bandkollegene sette i gang en kreativ prosess. Vi ser at hun jobber med låtskriving i perioder – utfra hvor hun er i det jeg kaller ”artistsyklusen”. Selv om inspirasjonen til å skrive kan komme etter at informanten har lagt seg for dagen, er det ikke alltid like praktisk å kombinere inspirasjon med jobb- og familieliv. En opptaker på nattbordet kan være løsningen, spesielt for å ta vare på idéer. Allikevel ser det ut til at det for informanten er aller viktigst å bruke arbeidstida godt og være strukturert. For selv om idéene kan komme etter leggetid, kan de også jobbes fram aktivt. Beate S. Lech bekrefter at det å skrive musikk ikke alltid er fryd og gammen, men at hun jobber for å få resultater:

”Jeg synes at resultatet er en del av prosessen. Jeg prøver å ikke la meg stoppe av noe... Jeg tenker at hvis det ikke skal bli noe, så er ikke prosessen interessant. Jeg lager ikke musikk fordi jeg synes det er deilig å lage musikk, jeg lager musikk fordi jeg vil at det skal bli bra”.

Det å skrive musikk er en del av Beate S. Lechs jobb som profesjonell musiker. Det er ingen hobby eller fritidssysse som hun først og fremst holder på med for kosens skyld. Låtskriving er en viktig del av hennes arbeid. De nye låtene hun skriver gir materiale til nye album, nye utgivelser og nye turnéer med bandet. Det er hennes levebrød. Vi kan også si at arbeidet hun gjør som låtskriver er viktig for resten av bandet. Da er det nødvendig å opprettholde flyten og å arbeide målrettet.

## Med improvisasjon som redskap

Sidsel Endresen har laget musikk i over 35 år. Hun har samarbeidet med en rekke forskjellige musikere, og kan vise til en stor diskografi med ulike typer musikk rent stilmessig. Den dag i dag arbeider hun fri-improvisert. På spørsmål om hvor mye tid hun bruker på å skrive musikk i forhold til det å øve/synge, kan også hun fortelle at dette henger ihop:

”De tingene henger veldig sammen, og særlig nå, de siste femten årene! [*Ler*] Når jeg jobber så mye fri-improvisert som jeg gjør, så er jo det en *annen måte* å komponere musikk på. Improvisasjon er jo for meg bare et redskap til å skape musikk, det er liksom ikke en... *Impro* er ikke en *type* musikk, synes jeg. Det er en *måte* å lage musikk på som jeg synes er uhyre tilfredsstillende og utfordrende”.

Improvisasjon er for informanten et *redskap* til å skape musikk, ikke en *type* musikk. Jeg leser dette som at musikken blir til *gjennom* improvisasjon. Vi har tidligere sett at informanten fant sin måte å lage musikk på – nemlig å gå via stemmen. I en kreativ prosess kan hun for eksempel synge ulike lag oppå hverandre som hun tar opp. Informanten foretrekker å komponere på denne måten, heller enn å sitte med en gitar (som vi har sett at hun gjorde i tenårene), eller ved et piano: ”Rett og slett fordi det er lettere for meg å jobbe på den måten. (...) Jeg har gjort det i mange, mange år nå, det har vært min metode til å lage ting”. Hun forteller om hvordan idéfasen kan arte seg for henne:

”Veldig ofte kommer idéer samtidig. Sånn som jeg har jobbet med stemmen så kan det dukke opp fonemer, ordbrokker og biter veldig tidlig i prosessen, eller når jeg driver og improviserer og leter etter ting. I det første improvisatoriske arbeidet ligger det veldig ofte kilder til både tekst og musikk. At det er noe bilder, eller det er ideer, eller det er en bit av en setning, eller - sang, eller to ord, eller *whatever*, som jeg veldig ofte har tatt utgangspunkt i”.

I forhold til arbeidsprosessen med musikkstykker hvor hun skriver både musikk og tekst, presenterer informanten en enten/eller-strategi for hvordan musikken hennes utvikler seg:

”*Enten* så utvikler teksten seg *samtidig* med musikken, og så jobber jeg etter hvert med teksten separat. Sånn at jeg får den opp på det nivået jeg vil ha den, litterært sett.  
*Eller* så har jeg skrevet tekst, dikt, på forhånd, og så skrevet musikken til”.

Vi ser at informanten her presenterer en foretrukken strategi for utvikling av tekst og musikk i den kreative prosessen. Enten utvikler informantens tekster seg samtidig med musikken, eller så blir musikken skrevet *til* teksten i etterkant. Ergo skriver hun ikke tekster *til* ferdigskrevet musikk. Men akkurat på produksjonen ”Undertow”<sup>12</sup> (Jazzland Recordings 2000) gjorde hun dette. Materialet ble improvisert fram i fellesskap med de andre musikerne. I tillegg hadde Sidsel Endresen noen låter selv, men her var det vokale uten tekst (med unntak av noen brokker og idéer). ”Når jeg da hadde *satt* vokalen, altså *definert* hvordan den skulle være, så skrev jeg inn tekstene i ettertid. Og det er det vanskeligste jeg har gjort! [Ler] Det brukte jeg månedsvis på”, forteller Sidsel Endresen. Hun forteller at hun synes at det å skrive tekst inn i allerede organiserte musikkstykker og melodier var tyngre å gjøre enn slik hun vanligvis hadde gjort det:

”Og da fant jeg ut at slik skulle jeg ikke gjøre det flere ganger! Men det var interessant da, i forhold til alle tekstene på ”Undertow”, så ble veldig mye av fonetikken veldig styrende i forhold til *hva* tekstene ble *til*, da. Så det var en *interessant prosess* sånn sett. At det faktisk kunne *ligge* så mye litterært i det materialet, i litt sånn ”Trond Viggo Torgersen”- engelsk, hvis du skjønner hva jeg mener! [Ler] Så noen av de tekstene er jeg fornøyd med fordi de funker på et litterært nivå, men også fordi jeg synes de er ganske symbiotiske, at det er en god symbiose mellom teksten, musikken og melodien”.

Det å skrive tekst til allerede organiserte musikkstykker, opplevde informanten som en vanskelig og tidkrevende arbeidsmetode. Allikevel poengterer Endresen at hun synes at *resultatet* av plata hvor hun gjorde det på denne måten, ”Undertow”, innehar en god symbiose mellom tekst, musikk og melodi. Det at informanten bruker ordet *symbiose*<sup>13</sup>, mener jeg synliggjør et ønske om at tekst, musikk og melodi ”lever sammen” og at de tre komponentene er til nytte for hverandre. Informanten kommenterer at *fonetikken*<sup>14</sup> var med på å styre hva tekstene ble til. Det litterære kunne springe ut fra ord-idéer som var improvisert fram i idéfasen. Informanten opplever tekstene fra denne plata som symbiotiske med musikk og melodi. Det harde arbeidet gav resultater.

---

<sup>13</sup>Symbiose: samliv mellom to organismer av forskjellige arter (der begge har fordel av det). Kilde: Bokmålsordboka UiO. <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=symbiose&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>. [Lesedato 12.02.13].

<sup>14</sup>Fonetikk: læren om språklydenes fysiske og fysiologiske egenskaper. Man kan skille mellom *artikulatorisk* eller *organisk* fonetikk, *akustisk* fonetikk og *auditiv* fonetikk. Disse fokuserer på henholdsvis produksjon, overføring og persepsjon av språklyd. Kilde: Store norske leksikon 18.02.2013. <http://snl.no/fonetikk> [Lesedato 18.02.2013].



### **Sidsel Endresen: ”Aldri kast noe!”**

Sidsel Endresen forteller at hun tidligere kunne kaste materiale hvis hun syntes det stoppet opp i prosessen. En kollega sa imidlertid at hun aldri måtte finne på å kaste noe, men heller legge materialet på vent. Endresen fulgte rådet og begynte med dette, og oppdaget at kollegaen hadde helt rett. Men hun sier også at noen ganger må man bare sette strek:

”Det jeg mener med å sette strek er at hvis det blir – hvis jeg mister interessen for det, da vil jeg bare bli ferdig med det, eller hvis jeg ikke synes det *skinner* av materialet, og det bare blir streving.. Jeg har ikke noe i mot å jobbe veldig hardt for å få til noe, men da er det fordi jeg ser at ”dette kan bli fint”. ”Her er det mye som er på gang”. Og da kan jeg bruke *enormt* mye arbeid og bli *manisk* opptatt av å ferdigstille noe. Men det er når det blir for konstruert, på en eller annen måte, og jeg begynner å konstruere løsninger bare for å bli ferdig, liksom, eller jeg mister interessen – de tingene legger jeg da vekk og ser heller på det ved en annen anledning”.

Hun forteller at hun gjerne kan jobbe med flere musikkstykker på en gang:

”Jeg ser at hvis jeg har gode jobbeperioder så kan det komme mange idéer. Og de peker gjerne i forskjellige retninger, og.. Men summa summarum så handler det litt om en type overordnet tematikk jeg er opptatt av, *i de månedene*, i livet mitt”.

I disse periodene kan hun få mange forskjellige idéer. Hun sier at det ikke har vært noe problem å sjonglere med de ulike idéene, fordi hun blir mer opptatt av én idé eller *ett* musikkstykke en stund. ”Det er litt gjensidig belysende, når det er mange idéer på en gang”, sier Sidsel Endresen. Vi ser her likhetstrekk til Beate S. Lechs tanker om at én sangtekst kan ”hjelp” en annen videre.

### **Tilbakemelding og samarbeid**

Frida Ånnevik skriver låtene på egenhånd og tar dem med til bandet når hun har noe å vise fram, eller når hun trenger en tilbakemelding *av* selve låta. Maria Skranes skriver musikk både alene og sammen med bandkollegaen. Det blir to litt forskjellige måter å arbeide på. Det kan se ut til at det å skrive alene kan være mer personlig, mens det å jobbe sammen med andre blir mer profesjonelt. Beate S. Lech kan motta idéer fra

bandkollegaer som kan sette i gang prosesser hos henne selv. Hun oppsøker også tilbakemeldinger fra bandet underveis i prosessen. Det handler om ulike måter å arbeide på, og ulike måter å få tilbakemeldinger på.

Sidsel Endresen har samarbeidet med mange ulike jazzmusikere om å lage musikk:

***Hvordan opplever du det å samarbeide med andre om å lage noe, sammenlignet med å lage alt selv?***

Ånei, det er en berikelse for meg! Nå har jo jeg altså.. Jeg vil si at jeg har vært velsignet med ufattelig fine samarbeid. Sånn at.. Det å kreere musikk sammen har jeg sett på som det smarteste man kan gjøre, da [*smiler*].

Sidsel Endresen har gjort bestillingsverk som hun har framført sammen med andre. Da forteller hun at hun har måttet definert mange av idéene på forhånd selv, noe veldig detaljert. Informanten tok da med *skisser* til medmusikerne. Hun forklarer at skissene kunne bestå av enten 1) for eksempel to minutter med veldig detaljert og fortettet informasjon, 2) et melodisk forløp på en tidsakse med en taktart, et tempo, en groove eller lignende, eller det kunne være 3) et stemningsbilde med ”tekstlige ting på”.

I slike situasjoner har hun måttet ha en overordnet idé på forhånd. Hun forteller at hun etter hvert oppdaget at det komme med konkrete skisser til et bestemt prosjekt er en helt annen situasjon enn å jobbe sammen med noen over lang tid og lage musikk sammen:

”Oppdagelsen av at vi kom fram til lykkeligere musikalske resultater når vi improviserte fram ting *sammen* enn når man kom med disse forbaska skissene... Det var oppdagelsen. Og det var interessant for meg. (...) Det kommer jo an på hvem de andre er da, og hva slags tillitsforhold man har. Og hvor dypt og inderlig man er *i hverandre*, rent musikalsk, det synes jeg nok er helt grunnleggende, det er viktig. Men det kommer litt an på hva slags materiale –, og hvor fruktbart jeg synes det er å holde på bare for meg sjøl, jeg synes også at *det* er veldig fruktbart, og når det er mest fruktbart å utvikle materiale sammen med andre”.

Sidsel Endresen samarbeider mye med andre, hun arbeider også gjerne alene. Så har hun og gjort begge deler i løpet av sin profesjonelle musikkarriere. Det å improvisere fram materialet *sammen* med andre skulle vise seg å fungere svært godt for henne.

Når jeg skal intervju Sidsel Endresen er jeg spent på hva hun omtaler musikken sin som. I løpet av karrieren har hun vært innom flere forskjellige stilretninger og uttrykk. Høsten 2012 så jeg henne på Nasjonal Jazzscene Victoria, hvor hun improviserte sammen med et større fri-improensemble. Musikken vi fikk høre var langt unna det jeg selv tenker på som ”låter” i tradisjonell forstand, med vers, refreng, med en tydelig melodi og tekst.

***Meg: Når du komponerer musikk – tenker du da at det er låter, eller musikkstykker, hva kaller du det?***

Sidsel Endresen: Det kommer litt an på. Før snakket jeg vel om det som låter, ja. A-deler, B-deler, C-deler, vers og refreng og... Så der har jeg nok en fellesbetegnelse som er ”låter”. Så... Det kommer litt an på sammenhengen. Men jeg har også laget musikk som kanskje må kalles stykker, da. Fordi de har en annen form.

På spørsmål om hvordan hennes eget musikalske uttrykk har blitt til, forteller Sidsel Endresen at dette er et resultat av alt hun har gjort opp gjennom årene:

***Meg: Hvordan har du kommet fram til ditt eget musikalske uttrykk? Nå har du gjort mye forskjellig.***

Sidsel Endresen: Ja, men jeg har jo også holdt på i over 35 år, så det er klart jeg har gjort mye forskjellig. Og ting har forandret seg over tid, men for meg har det aldri vært noe kontesprang-virksomhet. Alt henger sammen for meg, det er *en* lang rød tråd. Og det jeg gjør nå i dag er fortsatt – *helt klart* – basert på at jeg jobbet så mye med *straight* materiale til å begynne med, de første årene. Det handler om en type formsans, timing, om ulike typer aspekter som er viktig uansett, da. Uansett hva slags musikk man holder på med.

Det musikalske uttrykket hos informanten har utviklet seg naturlig opp gjennom årene. Jeg ser her likhetstrekk til teorien fra musikkpsykologi om at våre skjema oppdateres over tid. Sidsel Endresen sier at det hun gjør i dag er basert på den musikken hun arbeidet med i begynnelsen av karrieren. Hun forklarer dette med at aspekter som form og timing viktig uansett hva slags musikk man lager. Som nevnt i teorikapitlet kan vår nåværende bevissthet kan bestå av to deler; en levende perseptuell del og en mer konseptuell del fra vårt langtidsminne (Snyder 2000:5). Vi bruker tidligere erfaringer til å løse oppgaver i nåtid.

## Når er låta ferdig?

Tidlig i dette kapitlet så vi at selve låta for Frida Ånnevik er en tekst med sin melodi, akkorder og eventuelle musikalske riff eller andre kjennetegn. Men hvordan vet man at man er ferdig med ei låt? Jeg spurte Sidsel Endresen om når *hun* vet at musikken hun lager er ”ferdig”:

”Godt spørsmål. Noen ganger så vet jeg det, noen ganger så har det funnet sin form, og.. Ting faller på plass, på en eller annen måte. Det kjenner du sikkert igjen selv. Andre ganger så må jeg rett og slett bare sette strek. Og enten kaste låta, som sådan, eller jobbe med den. I noen prosjekter blir jeg på en måte aldri fornøyd, det kunne vært enda bedre, jeg kunne finslipt, jobbet veldig med detaljnivå, inn i valører, avskyvninger, og veldig inn i et sånn *presisjonsarbeide*, som jeg kan bli litt manisk til noen ganger - på egne vegne, da. Og da må jeg bare sette strek! Men stort sett så må jeg si at tingene liksom faller på plass, og jeg synes at jeg har *fyllt min egen ambisjon* om hva denne låta skulle *bli*, da har jeg ansett meg selv som ferdig med den, ja”.

Sidsel Endresen forteller at mye av materialet hennes nok har forandret seg over tid fordi det spilles live. Hun kan forandre på melodier, forandre på enkelte ord, spesielt når hun har brukt en låt lenge og sunget den mange ganger:

”Hvis det er noe som skurrer da, noe du ikke er helt fornøyd med, jeg vet ikke om du kjenner igjen dette sjøl? Da viser det seg at det på en måte blir steinen i skoen.. og den fortsetter. Og da *må* jeg gjøre noe med det. Så det er fint å ha den muligheten til at du kan forandre på ting synes jeg. Alltid”.

Sidsel Endresen synes det er fint å ha mulighet til å forandre på sitt eget materiale, og at dette skjer naturlig over tid. Vi ser her et eksempel på at man som låtskriver har full rett til å forandre på sitt eget materiale. Selv om dette kan ha sine fordeler, har man og en uendelig mulighet til å jobbe ut en ny låt. Det kan være vanskelig å bli ordentlig fornøyd. Desto viktigere blir det kanskje å lage sine egne ”regler” og oppsøke tilbakemeldinger dersom det trengs.

Beate S. Lech sier at låta er ferdig når det er et eller annet som stemmer, plutselig. ”Det setter seg på plass, det er et eller annet som klikker på plass”. Vi vet fra før at informanten jobber lenge og nøye med låtene sine. Det at et eller annet ”plutselig” stemmer handler nok om at hun har kommet til et punkt hvor hun selv er fornøyd. Selv om hun kan ha slått seg til ro med den ferdigskrevne låta med tekst,

melodi og form, kan det komme nye utfordringer når låta skal produseres:

”Det kan av og til være større utfordringer i *produksjonen* av låta, da. At låta er der, men at jeg ikke får til å *kle på den*. Den er helt umulig å kle på! Da kan jeg tenke at ”*kanskje låta ikke er ferdig? Er det noe jeg skal forandre på?*” Da kan jeg begynne å stille spørsmål om det er noe jeg skulle gjort annerledes, hvis det ikke løser seg produksjonsmessig. Men jeg har som oftest en tanke om at ”*låta er der, vi har bare ikke klart å pakke den inn skikkelig*”.

Det Beate S. Lech her sier vitner også om at låta er låta, og at denne er ”ferdig” før den skal produseres. Det som skjer i produksjonen (studio, miksing, mastring) kan vi derfor se som en ny prosess. Produksjonen kan ofte påvirke uttrykket til en artist eller uttrykket til en låt.

## Produksjon

Maria Skranes forteller at produsenten fikk litt å si på en av de nyeste låtene til Machine Birds:

”Produsenten vår er synth-entusiast, han har masse synther (...) Så hvis vi sier ”*vi vil gjerne ha en lyd som er litt sånn her*”, så sier han ”*Åja, sånn her?*” Han skjønner det med en gang, da. Så han har nok preget denne EP-en, og spesielt den låta”.

Hun forteller at produsenten fikk ganske stor frihet til å komme med innspill på innspillingen til EP-en ”Save yourself”, men at bandet har ”ganske faste rammer” og er veldig bestemte på hvordan de *ikke* vil ha det, og hvordan det i hovedsak skal høres ut.

Maria Skranes: Så han har nok ikke gjort de *største* valgene, men han har programmert trommer, for eksempel. (...) Så jeg vet ikke helt hvor mye han har å si, det er mer det at han kommer med innspill som vi synes er kule, og tenker at ”ja, det var det som mangla!”, eller han finner de rette små tingene. Men han lager aldri noe.. Han lager ingen av melodiene, akkordene eller sånne ting, da. Så..jeg vet ikke.

**Meg: Så låta er låta, og han er med og..?**

Maria Skranes: Han er med og skurrer lyder.

**Meg: Men det er dere som har TONO på låtene, for å være helt konkret?**

Maria Skranes: Ja. Han har ikke TONO.

Jeg valgte altså å spørre om produsenten får TONO<sup>15</sup>-inntekter fra låtene, da jeg mener at dette er med på å synliggjøre hvem som er låtskriver, hvem låta tilhører. Ut fra det vi har sett så langt, mener jeg vi kan konkludere med at en tradisjonell sang består av en sangtekst med en bestemt melodi, form og eventuelt akkorder. Låtskrivingsprosessen kan vi dermed si at ”slutter” når dette er ferdig skrevet, og man slutter å forandre på det man har laget. Men man har frihet til å endre på låtene sine senere. Det er en selv som bestemmer. Vi har også sett at ei låt kan ”kles på” i produksjonen, og at det som skjer i studio og ved miksepulten kan fargelegge og påvirke mye av uttrykket til ei låt eller et band/en artist. Låta er imidlertid der, derfor kan vi si at det begynner en ny prosess i produksjonen. Denne prosessen kan være veldig viktig for det *endelige* uttrykket, og dermed *inntrykket* lytteren får av ei låt.

## **Funn i kapitlet**

I dette kapitlet har vi sett at låtskrivingsprosessen kan variere hos hver enkelt av informantene. Deres fokus underveis i prosessen er forskjellig.

Hos Beate S. Lech så vi at *resultatet* er en del av prosessen. Hun skriver musikk fordi hun vil at det skal bli bra, for at det skal bli noe. Vi så at hun arbeider med låtskriving i perioder. Etter å ha skrevet musikken, spilt den inn og gitt ut ei ny plate, bærer det på turné med bandet. Dette kalte jeg ”artistsyklusen”. Å være låtskriver kan slik ”kreves” i perioder.

Frida Ånnevik var under intervjuet klar over at hun skrev til en ny plate, en plate hun skal gi ut sammen med bandet sitt. Dermed ”måtte” hun også skrive låter hver dag i en periode for å kunne ta med seg nye idéer til bandet.. Men selv om hun ”må” produsere virker det unektelig som at hun er veldig *interessert i* å skrive både tekst og musikk, og at hun liker godt å holde på med dette.

Vi har sett at tekster som foreligger kan være styrende for hvordan musikken i ei låt blir, ut fra assosiasjoner, rom og stemninger teksten skaper.

Hos Sidsel Endresen så vi tydeligst at improvisasjon er et redskap til å lage musikk. Improvisasjon er et verktøy også for de andre informantene til å finne melodier og jobbe ut idéer. Låtskriving viser seg *som* ulik form for improvisasjon.

---

<sup>15</sup> TONO forvalter komponisters, tekstforfatteres og musikkforleggeres rettigheter i musikkverk.  
<http://www.tono.no> [Lesedato: 24.04.2013]

Når flyten stopper opp kan ulike metoder tas i bruk. Noen legger vekk materialet, mens andre jobber seg målbevisst gjennom ”problemene”.

Hos Maria Skranes ble vi kjent med at en låt kan oppstå fra noe personlig, men bli tatt over i noe ”profesjonelt”. Når man får den første inspirerte flyttilstanden på avstand handler det om å strukturere materialet og jobbe fram et ”produkt”. Hos henne så vi et eksempel på at en låt kan *gjøres* mer radiovennlig. Dette viser at det er en sammenheng mellom musikalsk forventning – her var det låtskriverne som hadde idéen om hva som kunne gjøres med låta– og hva slags musikk som blir plukket opp på radio.

Idéene om å få tilbakemelding *av* låta (som hos Frida Ånnevik) og det å *kle på* låta (som hos Beate S. Lech) har fellestrekk. Låta viser seg her som et ”produkt”. Selv om man har laget låta ut fra sine egne forutsetninger, noe som i og for seg kan være en personlig handling, kan låta bli et slik produkt. Hver låt man lager er forskjellige ”produkter”, og de kan bli til på ulike vis.

## Kapittel 5: Tekst, melodi og form

Dette kapitlet er ment som en videreføring av forrige kapittel, hvor vi går ytterligere inn på informantenes arbeid med de tre hovedkomponentene i en låt: tekst, melodi og form. Et viktig funn i denne masteroppgaven er at alle fire informantene er veldig opptatt av tekstskriving.

### Tekst

Sangere forholder seg til tekst innen de aller fleste sjangre. Men å *skrive* en tekst er noe annet enn å synge. Vi skal nå se nærmere på hva slags forhold informantene har til det å skrive sangtekster, og ikke minst hvordan sangtekster settes sammen med musikken. Vi har sett at tekstidéer kan oppstå *gjennom* vokalimprovisasjon – at man i improvisasjonen begynne å synge på biter av ord eller setninger. Andre sitter med teksten og skriver den mer eller mindre separat fra melodien. Her er det som med det meste annet – man jobber forskjellig.

### Språk – norsk eller engelsk

Av de fire informantene er det kun Frida Ånnevik som konsekvent skriver på norsk. Hun forteller at hun har gjort et bevisst valg om å bruke morsmålet i sin låtskriving. Vi har sett at den første norske låta Ånnevik skrev var ”Strået”. Låta er å finne som åpningsspor på debutalbumet ”Synlige hjerteslag” (2010). Valget om å skrive på norsk handler og om hennes forhold til å skrive på engelsk:

”(…) på engelsk er jeg ikke flink nok språklig, så det er mye som passerer uten at det egentlig er greit. Det er kjipt å stå og være flau når du synger låtene dine når du vet at det er grammatikk og annet en brite eller amerikaner aldri ville funnet på å sagt, da. Samtidig så funker det i Norge! Det funker, fordi folk er ikke flinke nok språklig, de bryr seg ikke om tekst på samme måten når de hører det på engelsk. Sånn snudde det for min del”.

For informanten var det mer riktig å skrive på norsk. Det handler dessuten ikke bare om det å *skrive* på norsk eller engelsk, men også om hvordan hun opplever det å skulle *syng*e noe man tviler på rent språklig. Informanten bruker språket hun kan best, og skriver og synger tekster hun kan stå inne for også språklig.



Maria Skranes skriver på engelsk i elektropopduoen Machine Birds. Hun har et annet forhold til norsk/engelsk-problematikken enn Frida Ånnevik:

”Det har vel litt med det at jeg ikke føler meg helt komfortabel med å synge på norsk. Og jeg vet ikke om – det er sikkert en blanding av mange ting som har ført til det, men jeg synes det er litt *kleint* da, for å bruke et litt teit ord, å synge på norsk. [Ler] Jeg synes det er veldig fint når folk som har dialekt synger på norsk! Men når jeg ikke har det, og har en sånn rar blandingsdialekt av mye rart, så.. nei.. Jeg har prøvd å skrive to tekster på norsk, og det føltes ikke *naturlig*, da”.

Der Frida Ånnevik var ukomfortabel i å skrive og synge på engelsk sier altså Maria Skranes at hun ikke føler seg helt komfortabel med å synge på norsk. Maria kommenterer at det å skrive på engelsk kan være utfordrende siden det ikke er morsmålet hennes:

”Det kan jo være hemmende i det at jeg ikke har det største ordforrådet på engelsk, at det blir litt sånn *enkle* tekster, men jeg vil heller være enkel og at du skjønner at det er enkelt og ærlig, enn at jeg trenger å bruke mange store ord for å komme dit”.

Vi ser at valget av språk både har å gjøre med hva som føles mest komfortabelt å synge på, men også hvordan det er mest naturlig for informantene å uttrykke seg skriftlig.

Foruten å skrive på norsk, bruker Frida Ånnevik ord fra sin egen hedmarksdialekt i sangene sine. Hun forteller at hun på sin debutplate beveger seg på det hun kaller en ”akse over romslig bokmål” – et bokmål som tar utgangspunkt i hvordan folk prater i Oslo, på Hamar og i Ridabu, hvor hun selv er vokst opp. Informanten utdyper hva hun mener med å jobbe på en ”akse” språklig sett:

”På den første plata er «*Strået*» kanskje helt i dialekt-enden av aksa, mens låter som «*Du*» er på en måte bokmål, men naturlig, mener jeg, farget av dialektord. Jeg sier jo «sjøl», og jeg sier «gras», og de orda som på en måte *stikker seg ut*, men som jeg er opptatt av at skal gå inn i en helhet. Så innenfor den aksa føler jeg at jeg kan jobbe. Det vil si at innad i låtene er det konsekvent hvor jeg er på aksa, og på skalaen, mens de forskjellige låtene kan ha mer eller mindre dialekt. Og det er den aksa jeg jobber på med den nye plata, og med nye låter”.

Det at Frida Ånnevik har laget språklige rammer hun konsekvent jobber innenfor, mener jeg er med på å synliggjøre hvor bevisst hennes forhold til tekstskrivning og språkbruk er. Da jeg skulle intervju de andre tre informantene var jeg nysgjerrig på om de hadde et like bevisst forhold til at de skrev på engelsk, som det Frida Ånnevik har til at hun skriver på norsk.

For Sidsel Endresen var det naturlig å skrive på engelsk. Hun har vært tospråklig siden hun var fire år, og vokst opp både i Norge og England. Det har med andre ord aldri vært noe fremmedspråk for henne.

”(...) Den andre grunnen [til å skrive på engelsk] er at hele den musikktradisjonen som jeg var opptatt av – alt fra popmusikk, soulmusikk og blues til alle de store singer-songwriterne som jeg har begravd meg i da jeg var yngre og som jeg i og for seg fortsatt elsker og beundrer, Joni Mitchell, Bob Dylan, osv. Hele deres poetiske språk er på engelsk, ikke sant. Hele det vokale uttrykket, tonen, klangen, er angloamerikansk. Så det var helt naturlig for meg å skrive på engelsk. Jeg problematiserte det aldri”.

Heller ikke for Sidsel Endresen er det kun det skriftlige språket, men også det muntlige og vokale som har hatt noe å si for at hun skriver på det språket hun gjør. Her ser vi tydelig at musikken hun selv har fordypet seg i trer fram som en påvirkningskraft for hennes eget kunstneriske utgangspunkt. Musikkulturen hun beundret og var opptatt av gav en naturlig ramme for egen poetisk virksomhet.

Vår siste informant, Beate S. Lech, skriver på engelsk for Beady Belle. I 2011 gav hun imidlertid ut en plate, ”Min song og hjarteskatt”, hvor hun selv skrev én ny tekst på norsk. Men det er på engelsk hun i hovedsak har skrevet låtene sine. Hun forklarer at plateselskapet til Beady Belle, Jazzland Recordings, først og fremst hadde sitt nedslagsfelt i utlandet, og at spillejobbene har vært flere i utland enn innland. Dessuten gjorde forankringen innen en soul-preget sjanger sitt til at engelsk tidlig ble hennes naturlige skrivespråk. Beate S. Lech er opptatt av at hun entrer en ny poetisk verden når hun skriver på engelsk:

”Jeg synes det er ganske annerledes å skrive på engelsk enn på norsk. Assosiasjonsverdenen blir annerledes. Det er kanskje det *første* som blir annerledes for meg. ”Snø” og ”snow” er ikke det samme for meg. Det gir forskjellige assosiasjoner. For i mitt private liv har ikke jeg sett ”snow”. Jeg har gått inn i en poetisk verden med en gang det er snakk om ”snow”, eller når det er snakk om film, eller noe som ikke handler om mitt privatliv. Men ”snø” – det er jo kaldt, og vått, og det tar jeg på. For det hører til mitt – det er så nært, at det er livet mitt, på en måte. Så jeg synes det kan være ganske

befriende å gå over til et annet språk på den måten, fordi da handler det ikke om meg lenger”.

Vi ser at informanten vil gå bort fra privatlivet i sin låtskriving. Det å skrive på et annet språk enn det som ligger henne nærmest ser ut til å skape en naturlig distanse til innholdet i egne sangtekster. Det at informanten ikke vil at det skal handle om henne selv er noe av det som kjennetegner henne som låtskriver. Hun går ved hjelp av det engelske språket inn i en poetisk verden som er utenfor henne selv. Ved hjelp av språket kan tematikken løftes fra det private og over i det poetiske.

## Tematikk og innhold

Maria Skranes forteller åpent at hun bruker situasjoner fra sitt eget liv i sangtekstene sine. Hun forteller at mange av låtene hennes handler om kjærlighet og kjærlighetssorg. Med en latter forteller hun at hun har hatt mye å skrive om på grunnlag av at hun har møtt på mange ”rare gutter”. ”Det er jo fint på den måten at jeg har fått mye å skrive om”, sier Maria. Dette viser at hun gjerne bruker historier og mennesker i livet og skriver rundt disse relasjonene i sangene sine.

Vi har tidligere sett at informanten kan få utløp for følelser ved å sette seg ned og skrive. Dette kan skje gjennom å skrive tekst (hvis hun har noe konkret på hjertet), eller ved å ”få ut noe” gjennom melodi og akkorder. Låtskrivingen kan være et sted hvor også negative kan bli uttrykt. Informanten fikk et lite sjokk da hun fikk seg kjæreste:

Maria Skranes: Når jeg fikk meg kjæreste for et halvt år siden fikk jeg kommentaren ”å, så fint at du har fått deg kjæreste, men så synd med *Machine Birds* da, at det er slutt”.. [ler] ”Da har du jo ikke noe å skrive om lenger”. Og det kjenner jeg litt på at jeg synes er vanskelig.

### Meg: Det er det?

Maria Skranes: Ja. Jeg vet ikke hva jeg skal skrive om.. Jeg synes det er *kjempevanskelig*. Jeg har liksom vært så *veldig* nede i den mørke, kjipe greia. Så det hadde blitt helt falskt for meg å skrive en sånn *glad-låt*, hvis du skjønner. Nå har vi laget nye låter i det siste, så det har ikke stoppet helt opp, men jeg synes det er mye vanskeligere, for det kommer ikke så lett da, hva jeg vil skrive om. Da må jeg tenke mer sånn ”*denne sangen vil jeg at skal handle om det*”. Og så har jeg nok begynt å stjele mer fra andre personer sitt liv. Men det merker jeg veldig på, altså, at jeg mista litt motivasjonen, kan du si.

Det ser ut til at det ligger lettere for informanten å skrive om noe trist eller konfliktfylt

enn det som er enklere å forholde seg til. Triste følelser kan sette i gang en skriveprosess. Det kan virke som at hun kommer lettere inn i en flyttilstand når hun ”vet” hva hun må uttrykke. Som vi så i kapittel 3 kunne et startpunkt for henne beskrives slik: ”*Nå vil jeg bare få noe ut*”. Når hun ikke kjenner på slike sterke følelser må skriveprosessen settes i gang på annen måte. Det blir derfor en annerledes innfallsvinkel for henne å skulle *bestemme seg* for å skrive om et tema. Hun sier slett ikke at dette er umulig, men at det er utfordrende. Det ser også ut som at det er viktig for informanten at det hun skriver om er *ekte*. Selv om hun sier at hun har begynt å stjele idéer fra andres liv er det fremdeles *andre menneskers* liv det dreier seg om, og disse er også ekte.

Bob Dylan sier at det viktigste for låtskrivingen ikke er at livet byr på ustabilitet og konflikter som gir grunnlag for tematikk i sangene, men at man kan stå på *utsiden* av det man skriver om:

***Paul Zollo: You said your songs are responsive. Does life have to be in turmoil for songs to come?***

Bob Dylan: Well, to me, when you need them, they appear. Your life doesn't have to be in turmoil to write a song like that but you need to be outside of it. That's why a lot of people, me myself included, write songs when one form or another of society has rejected you. So that you can truly write about it from the outside. Someone who's never been out there can only imagine it as anything, really.

***Paul Zollo: Outside of life itself?***

Bob Dylan: No. Outside of the situation you find yourself in (Zollo 2003:79).

Bob Dylan mener at man må kunne se en situasjon fra utsiden for å kunne skrive om den. Igjen ser vi at forskjellige låtskrivere har ulike syn på hvordan det er best for dem å jobbe.

I et åpenhjertig intervju med DN-Magasinet 16. mars 2013 forteller Øystein Greni, vokalist, gitarist og låtskriver i Big Bang gjennom 15 år, at de beste låtene har blitt til når han har vært lei seg. Men etter en vanskelig episode kom det til et punkt hvor det ble klart for ham at selv om triste opplevelser gir gode låter så er det tross alt bedre å være lykkelig:

”De beste låtene har jeg alltid skrevet når jeg har vært lei meg, med da innså jeg at jeg ikke kunne ha det sånn lenger. Jeg fikk problemer med å puste. Det var bunnpunktet. Jeg skjønnte at det var viktigere å ha et fint liv. Om det så betydde at jeg aldri kom til å skrive en bra låt igjen” (Forsang 2013:34).

Etter en annen tung episode satte han seg ned og skrev låta ”Something Special” på fem minutter. Dette var i en situasjon preget av sterke følelser:

”Der og da bestemte jeg meg for at jeg aldri skulle havne i en slik situasjon igjen. Aldri mer la noen komme i posisjon til å såre meg så mye. (...) Så satte jeg meg på sofaen (...) og skrev ”*Something Special*”. Det tok fem minutter” (Forsang 2013:34).

Dette minner om en flyttilstand hvor man blir så fokusert på noe at man vet akkurat hva man vil si. Denne sikkerheten ser ut til å både sette i gang en prosess og få prosessen til å gå fort. Bob Dylan skrive gjerne sanger fort ned:

”The best songs to me – my best songs – are songs which were written very quickly. Yeah, very, very quickly. Just about as much time as it takes to write it down is about as long as it takes to write it. Other than that, there have been a lot of ones that haven’t made it. They haven’t survived. They *could*. They need to be dragged out, you know, and looked at again, maybe” (Bob Dylan sitert i Zollo 2003:80).

Når sanger blir skrevet ned så fort som dette må en kunne konkludere med at her har det vært full klaff mellom låtskriveren og det han ønsker å uttrykke. Han går nærmest i ett med oppgaven, som vi har sett fra flyt-teorien. Ut fra eksemplene over med både Maria Skranes, Øystein Greni og Bob Dylan ser det ut til at jo sikrere man er på hva man vil si rent tematisk, jo enklere blir det å uttrykke dette i en sang. Flyttilstanden blir mer tilgjengelig.

### **Eksistensielt**

Sidsel Endresen sier hun er opptatt av tekst, og at hun leser mye – både poesi og romaner. Det å lese mye mener hun er et hjelpemiddel for å bli god til å skrive: ”Jeg tror det har ekstremt mye å si, også for språkutvikling, og etter hvert å skape seg sitt eget poetiske språk”, sier informanten. Hun er kritisk til tekstene hun selv produserer:

”Ambisjonsnivået er nødt til å være like høyt i forhold til det tekstlige som til det musikalske. Det er liksom ikke fyllekalk, eller noe du bare stapper inn for

å ha noe å synge på! Så *derfor* er jeg veldig opptatt av det. Og jeg har en liten poet i magen, jeg er ambisiøs i forhold til min egen skriving”.

Jeg spurte henne *hva* hun selv skriver om:

Sidsel Endresen: Å vet du, at det er mye, altså. Ja. Det er mye eksistensielle ting, da. Litt forskjellige perspektiv. Men det er absolutt eksistensielt. Tekstene er sjelden politiske, for eksempel. Sjelden dagsaktuelle temaer sånn sett. Selv om det tidvis dukker opp problemstillinger, men de ligger mer flettet inn i teksten.

***Meg: Hvis du tar f. eks plata ”Undertow”, er det slik at hver låt har et bestemt tema, litterært?***

Sidsel Endresen: Ja, de har vel det, når jeg tenker på det nå! De handler vel om noe hver for seg, eller delaspesker av...mine tanker, da.

Vi ser at tanker rundt vår tilværelse og eksistens gjerne kan være et utgangspunkt for tematikk i musikken. Selv om informanten sier at hver låt på plata ”Undertow” (2000) nok har et bestemt tema litterært, var ikke dette noe hun var spesielt opptatt av før hun fikk spørsmålet. Informanten sier at låtene er delaspesker av hennes tanker. Det ser ut til at en overordnet tankerekke som kan resultere i flere forskjellige låter.

## **Universelt**

Beate S. Lech er klar på at hun ikke skriver private historier, men hun kan gjerne bruke erfaringer fra livet sitt. ”Men jeg streber hele tida etter å skrive universelt”, sier hun. Vi skal nå se nærmere på hva dette kan innebære. I ”The Craft of Lyric Writing” (Davis 1985) foreslår forfatteren følgende formel for å gå fra å skrive noe som opprinnelig er personlig, til å bli universelt: ”From personal to general to particular = universal”. I denne sammenhengen oversetter jeg dette til ”Fra personlig, til generelt, til spesifikt = universelt”. Det engelske ordet ”particular” oversettes vanligvis til ”spesielt”, men dette er synonymt med spesifikt. Davis utdyper hvordan man kan skrive universelt:

”I’ll elaborate. First, try to reduce your personal experience to a simple *general* thought or emotion which an audience will immediately understand. Next, find a set of *particular* circumstances that illustrate that general statement. If all goes well in your treatment, the resulting lyric will reflect an idea that is *universal*, so that any listener will be able to say, ”I know what you *mean*” (Davis 1985:102).

Å skrive universelt handler om å skrive om noe på en måte som gjør at flere kan kjenne seg igjen i teksten. Davis argumenterer for at publikum identifiserer seg med sangeren, og at universelle tekster slik sett vil skape en kontakt mellom sanger og publikum:

”Lyrics that resonate with universally felt emotions foster strong identification between the performer and the audience. A song is successful when an audience responds with a recognition that says: ”me, too...I’ve felt that...I’ve seen what you’ve seen...I know what you mean.” That is what our applause says. The performer is singing not so much *to* us as *for* us” (Davis 1985:3).

Å skrive sangtekster kan for noen først og fremst være en personlig handling, et sted hvor man får utløp for følelser og tanker. For andre låtskrivere er det mer naturlig å stille seg litt på siden av det rent tematiske enten gjennom språk, eller ved å bevisst kunne se situasjonen de beskriver fra utsiden. For andre igjen kan det være *viktig* å skrive noe som treffer mange.

## **Rammer og regler i skriveprosessen**

Beate S. Lech synes det er godt å sette rammer for seg selv i låtskrivingsprosessen. Som vi har sett kan teksten være en slags assosiativ ramme. Hun kan også lage seg ”regler” helt bevisst ved å bestemme seg for å arbeide på en bestemt måte. I sangen ”Goldilocks” lot hun seg inspirere av en tenkt, frosset situasjon fra eventyret om Gullhår og de tre bjørnene. I det kjente eventyret er Gullhår på besøk hos de tre bjørnene, smaker på grøten deres og ligger i sengene deres. Men så kommer bjørnene hjem. Informanten fryser situasjonen og ser hva som skjer med Gullhår i denne situasjonen. Dette er ett eksempel på at hun finner inspirasjon i andres historier, og at hun gjerne setter seg en ramme for hva sangen skal handle om.

Til det nyeste albumet til Beady Belle, ”Cricklewood Broadway” (2013), tok Beate S. Lech utgangspunkt i boka ”White Teeth” av Zadie Smith. Informanten bestemte seg for at hun skulle bruke én roman som inspirasjon til det nye albumet. Hun forteller at hun brukte mange måneder på å lese og lese, men at det var vanskelig å lande på hva slags bok hun ville bruke. Hun kommenterer at hun leste mange gode bøker, men at de ikke trigget henne, hun visste ikke hva hun kunne bruke dem til. Bøkene kunne *gi* henne noe, men hun visste ikke hva hun kunne ”gi tilbake”.

Informanten forteller at hun var usikker selv når hun landet på ”White Teeth”, men at hun så mye ”mat” i boka:

”Det var så *mange* personer, og så mange *ekstreme* ting. Krig og jordskjelv og.. det var liksom.. ”*her er det veldig mye å ta av!*” Jeg bruker sitat fra boka, spinner rundt disse, bruker personer i boka og skriver om dem, og om situasjoner. Det å bruke ei bok konkret på denne måten har vært nytt for meg. Og nå har jeg brukt ei bok som er ganske ekstrem, med ting som jeg aldri har opplevd før, kidnapping, voldtekter og sånn, og dette gjør at jeg får et helt nytt spenn i hva jeg kan skrive om”.

Boka bød på mange muligheter, og fungerte samtidig som en ramme hun kunne jobbe innenfor tematisk:

”Det har vært en ganske ny prosess for meg. Dette har også vært ei ramme jeg har satt meg – at alle tekstene til den nye plata som jeg lager nå skal ta utgangspunkt i *den* ene boka. Og det har vært ganske – det har jeg ikke gjort før, så konkret, at ei plate ikke skal handle om noe annet, men *bare* det”.

Plata skulle med andre ord ikke handle om henne personlig, men om det som skjedde i boka. Her ser vi en måte å skrive på som er ganske annerledes enn det å skrive personlige historier i sangene sine. Beate S. Lech forteller at hun også kan bruke filmer og ”stjele” en situasjon hun ikke har opplevd selv. Et mer vokalt utgangspunkt for å skrive en tekst kan være at hun kommer over et ord som er *godt å synge på*:

”Det kan være et ord som er *godt* å synge på. Og som i utgangspunktet kan være ganske vanskelig å skrive om. Jeg har en låt som heter ”Pantile”, som er en sånn type tekst. Jeg bare begynte med ordet ”Pantile”, og bare ”*Åh, pantile, pantile, jeg liker pantile!*” Men så betyr det jo takstein! [*ler høyt*] Og det er jo ei utfordring å skrive om takstein...! Men så *ville* jeg bruke pantile, og det går jo an å tenke filosofisk rundt det som er på toppen av byen, det er bare en liten brikke, men den *er* der. Og den *er* den brikken. Så *alt* kan være filosofisk. Og *utgangspunktet* kan være så mangt, for min del”.

Beate S. Lech er den av informantene som i størst grad nevner ulike rammer hun jobber etter i låtskrivingen. Samtidig ser hun også et vell av muligheter for hva hun kan skrive om. Vi ser at hun har en profesjonell tilnærming til sin låtskriving. Rammene hun setter seg ser ut til å gi henne enda større mulighet til å være kreativ. Dette er et veldig viktig funn i spørsmål om hva som kjennetegner informantens låtskrivingsprosess.



Sidsel Endresen sier også at stramme rammeverk kan gjøre komponeringen mer effektiv:

”Jeg jobber mye med rammer – stramme rammeverk. Så istedenfor at man skal lage dette veldig inspirerte tekst/melodi-arbeidet, så kunne man begynne med å sette opp en ramme som består – som bare har form-parametre. Man tegner opp en form, så begynner man å jobbe. Det kan være en veldig bra prosess, at du allerede har satt opp stramme rammer, og så begynne å jobbe inn i den. Rammer og begrensninger kan forøke kreativiteten din. Det er sånn man komponerer musikk”.

Man skulle kanskje tro at rammer var mer begrensende enn det gav muligheter. Men hva Beate S. Lech og Sidsel Endresen sier over tyder på det motsatte! Ut fra det jeg kan forstå må dette være fordi bestemte rammer gir en klarere idé om hva det er man vil få til, hva slags oppgave man har foran seg. Dette gjør målet tydeligere og dermed kan det bli enklere å se hva man kan gjøre for å komme dit.

## **Form**

Det finnes ingen fasit på hvordan formen på ei låt skal være. Allikevel ser man tendenser til en viss type oppbygning og struktur innen ulike sjangre. Tolvtakters bluesskjema kan kalles en form. Standardlåter innen jazz (som vi finner i Real Book og lignende) har også ofte likhetstrekk innen form og struktur: F. eks en A-del som spilles to ganger, så en B-del, og tilbake til A til slutt.

Når det gjelder spørsmål om hvordan låter former seg, sier Sidsel Endresen at dette varierer:

”Det kommer veldig an på hva slags musikk det er. Innenfor den mer tradisjonelle formen for låtskriving er det nok mye av formen som gir seg sjøl, rett og slett, i forhold til teksten. Altså vers, vers, refreng, stikk, vers, vers, refreng.. Der har du allerede en form, og den er god og solid, og den har vært brukt mange, mange ganger. Så det er når du sitter der med et lite vers at formproblematikken kommer; når du skal videre – eller *skal* du videre? Kanskje er det nok med det ene verset, og så lage altså musikken hvori dette lille stykket som i seg selv nok, skal opptre”.

Sidsel Endresen sier her at spørsmålet om form avhenger av hva slags musikk man skriver. I teorikapitlet så vi hvordan Hillered (2009) forklarte at man med en tydelig struktur kan skape forutsigbarhet og gjenkjennelse hos lytteren. Utfra denne trygge

basen kan man skape ”overraskelser” som fyller behovet for spenning og interesse. Dette er helt i tråd med Odd Torleiv Furnes’ basiskrav for hitpotensial – at en låt skal være lett å huske, og samtidig ha evnen til å tiltrekke seg vår oppmerksomhet (Furnes 2006:3). Når vi snakker om form tas vi fort tilbake til ”hit-litteraturen”. Sidsel Endresen utdyper hva hun mener med at spørsmålet om form er et spørsmål om musikkstil:

”Jeg synes formproblematikk er helt avhengig av hva slags musikk det er du sitter med. Det avhenger av instrumentering, av mange faktorer. Men hvis du ikke tenker for mye på formproblematikk så er det mye som kan komme til syne, fordi du ikke er så fryktelig opptatt av å stappe det inn i en tilfredsstillende form. En tilfredsstillende form – i forhold til hvem? I forhold til deg selv? I forhold til de som skal vurdere separat uten for deg selv? Hva er tilfredsstillende former, hva er bra? Så jeg synes ofte den form/strukturproblematikken er den problemstillingen man har minst selvstendighet/uavhengighet i forhold til. Jeg synes det er en *styrt* problemstilling. Så sånn sett synes jeg det er en interessant problemstilling og, da”.

Sidsel Endresen mener at formproblematikk er en styrt problemstilling. Når vi nå begynner å snakke om lytteren når spørsmålet om form tas opp, mener jeg dette tyder på at form kan ha å gjøre med hva slags skjema lytteren er vant med. Lyttere kan være vant til en viss type form og oppbygning på låter, for eksempel denne Sidsel Endresen kaller ”god og solid”. Den kan kalles god og solid fordi det er en slik type form (eller variasjoner av den) lyttere gjerne er mest vant til å høre.

Maria Skranes sier at låtene hun skriver former seg underveis. Dette har vært en prosess:

”Vi [Machine Birds] kom jo begge fra denne jazzlinjebakgrunnen. Så i begynnelsen var vi veldig opptatt av at det skulle være litt *rart*, det skulle liksom ikke være så fint at du satt der og hadde det på i bakgrunnen. Det skulle være noen elementer der som gjorde at du ble litt sånn ”oi, hva er den *greia* der?” Så var vi også veldig opptatt av at det skulle være improvisasjon, da. At ”*nå tar vi en improvisasjon her*”, og så stod vi og hadde en felles improvisasjon, for å trekke ut låtene og sånn. Men nå har vi blitt mer og mer bevisste på at vi vil lage popmusikk”.

Informanten har fått kommentarer om at hun kommer fra jazzlinja, men at musikken hun skriver ikke ”kan kalles” jazz. Dette har hun opplevd som ubehagelig. ”Så jeg tror at vi ikke på grunn av det, men underveis, har bestemt oss for at vi vil ha en

tydeligere *pop-form* på ting. Men ikke nødvendigvis sånn at vi setter oss ned og tenker ”okei, her er det vers, vers, bro!, refreng”, sier Maria Skranes med en latter. Ergo kan musikken deres forme seg *naturlig* ut fra ønsket om å skrive popmusikk, men de jobber ikke *bevisst* med å følge noen bestemt form.

### Låta ”Gjennomtrekk”: Teksten bestemte både taktart og form

For Frida Ånnevik er det først og fremst teksten som legger føringer for hvordan formen på en sang blir. På låta ”Gjennomtrekk” (som er å finne på debutalbumet ”Synlige hjerteslag” fra 2010) styrte teksten også hva slags *taktart* refreng et på sangen skulle gå i. Hun forteller om denne prosessen:

”Idéen var veldig tydelig, den handla om gjennomtrekk, som en metafor for å bli borte. Og det var det jeg begynte med. Jeg skrev teksten, refreng et, og så begynte jeg å jobbe fram melodier og sånn slik jeg pleier. Og så *bestemte* teksten at refreng et skulle være skeivt, taktarts-messig. Det ligger i stavelsen i ordene. Det var ikke noe jeg bestemte meg for – at jeg skulle gjøre fordi det var snasent og fancy! Men i teksten ”vi *skiftes ut, mistes*,” der har du fem-takta! Og det synes jeg var fascinerende å underbygge, det tekstlige. For å få dette til å låte naturlig så ble det et par til – sånn som at det er to-takt rett før refreng et, og at det skifter til fem-takt inni refreng et, det er sånne ting, for å få det til å gli godt og bare flyte avgårde. Jeg tenker ikke over det nå, at det er slik. Og det har jo vært hensikten. Det er jo veldig deilig å synge fem-takt, fordi det er så naturlig, både fem og sju er veldig naturlig å synge på”.

Teksten ”ski-ftes ut mis-tes” kan telles på fem slag. Dette var avgjørende for at refreng et på sangen fikk fem-takt. *Teksten til låta ”Gjennomtrekk” er lagt ved i oppgaven.*

Frida Ånnevik forteller at på et tidspunkt i låtskrivingsprosessen kan teksten stå opp mot formen. Hun gir eksempler på hva disse formspørsmålene kan være:

”Hvis det er tekst jeg har lyst til å ha med, men så passer det ikke inn i verset.. På ”Gjennomtrekk” er det siste verset utvidet. For det skal jo bygges opp til refreng et, og.. Altså, det kan være mange gode argumenter, ”*der skal det jo komme refreng*”, ”*det er jo liksom konklusjonen i låta*”, eller ”*der må det være noe mer tekst*”...da er det lov. Man lager liksom reglene underveis!”

Kommentaren ”*for det skal jo bygges opp til refreng et*” peker mot en underforstått opplevelse av oppbygning og form. Informanten forteller at hun gjerne skriver låter

som ikke har en tradisjonell pop-form med vers, refreng, vers, refreng, bro. Hun forteller at det også kan oppstå andre ”typer” refreng; for eksempel at man har et refreng som har forskjellig tekst hver gang. Frida Ånnevik sier at hun ikke *må* ha refreng i en låt, men at hun gjerne vil bli flinkere til å skrive refreng.

Frida Ånnevik: Det er noe med å utfordre seg selv som låtskriver, tror jeg, at jeg må utfordre meg selv til å klare å skrive i den ”vanlige” formen, vers-refreng-vers-refreng-bru-formen, fordi jeg er ikke så flink til.. jeg må bli flinkere til å skrive refreng! *[Ler]* Fordi jeg har ikke så mange refreng, eller *tydelige* refreng.

**Meg: Refreng i form av at det skal komme igjen, gjenkjennelse?**

Frida Ånnevik: Gjenkjennelsesmomentet, ja. Å tørre å være så kommers, at jeg gjentar ting! *[Smiler]*

Informanten vil gjerne gå utenfor de rammene hun vanligvis jobber innenfor. Hun forklarer at dette handler om å utfordre seg selv til å gjøre sitt eget uttrykk større. ”Når man lager ei plate med ti forskjellige låter – hvis alle har vers-refreng-vers-refreng-vers-refreng så blir jeg jo lei, liksom. Da blir *jeg* lei. Jeg vet ikke helt med den som skal høre på det.”, sier Frida Ånnevik med en latter.

### **Melodi: stemmen er instrumentet og lager melodier**

Tidligere i oppgaven har vi sett at informantene bruker stemmen sin til å lage melodier. Vi har også sett at stemmen kan brukes til å arrangere ut for andre instrumenter. I spørsmål om melodi er stemmen helt sentral for sanger-sangskriverne. Frida Ånnevik forklarer hvorfor: ”Jeg bruker stemmen min til å skrive låta, fordi det er jo instrumentet mitt. Den finner melodier og den improviserer fram ting, så den er viktig!” Hun forteller om forholdet mellom selve sangstemmen og det å skulle *synge* låta:

”Det ligger jo noen premisser der om at det er jeg som har skrevet låtene og at låtene er skrevet for min stemme. Så veldig mye er gjort der. Det å formidle det som ligger i låtene, synge det, ligger naturlig, fordi det er jeg som har skrevet låtene, og de er skrevet for min stemme. M-m. *[Tenkepause]* Jeg er veldig sånn visuell! Når jeg synger ser jeg for meg de tingene jeg så for meg når jeg skrev låta. Låtene er ofte basert på visuelle bilder .. Ikke så veldig tydelig, ikke *folk* og sånn, men det er mer abstrakte stemningsbilder. Det kan også være konkrete plasser. Og det gjør det mye lettere for meg å gå rett på

den ”bagen” når jeg skal synge låta. Formidlinga til akkurat *den* låta kan jeg henge på *den* knaggen, som ble til når jeg skrev låta. Så det er et veldig bra hjelpemiddel”.

Det at man har skrevet låta for sin egen stemme kan gjøre formidlingen av låta i etterkant naturlig.

Vi har sett at melodier kan improviseres fram i prosessen. Vi har også sett på hvordan musikk kan underbygge og være med på å formidle sangtekster. Men hvordan ”finner” egentlig melodien og teksten hverandre? Jeg spurte Frida Ånnevik om dette:

***Meg: Hvordan tror du at melodiene og tekstene dine ”finner hverandre”?  
Faller det naturlig - går det an å si det?***

Frida Ånnevik: Ja, det går an å si det. Og i begynnelsen så føles det ofte rart. Hvis jeg har linjer som ikke er basert på rim så tar det ofte lenger tid å finne ut av det. (...) Men etter hvert så fins det en slags indre logikk i det som gjør at det faller naturlig. Og det er *den* du må finne da, for at det skal funke. Det å synge mange ganger, og gå tilbake og høre på opptak fra tidlig, og høre på de første spontane melodiene, for de er ofte de beste.

I teorikapitlet var vi innom rim som et sentralt språklig virkemiddel i sangtekster. Her ser vi at Frida Ånnevik mener det er enklere å finne *melodier* når man har en tekst som rimer. Rim ser ut til å være et hjelpemiddel for å komme videre i en musikalsk prosess. Kanskje er dette fordi ulike *deler* i låta (f. eks fire setninger som kan utgjøre et vers) kan bli tydeligere hvis de avsluttes med rim? At man ser klart hva som er verset, og dermed hva man har å forholde seg til i utarbeidingen av musikk? Det er i hvert fall veldig vanlig å synge på rim, og da er det gjerne naturlig å lage nye sanger som også rimer.

Frida Ånnevik sier over at de aller første melodiske idéene kan være de melodiene hun lander på til slutt. I det intuitive idématerialet kan hun finne mye. Det å konstruere melodiene for mye har hun derimot opplevd at kan virke ødeleggende. ”Det er viktig å ta vare på det intuitive i prosessen og førsteinntrykkene ved låta”, sier Frida Ånnevik.

I dette kapitlet har vi sett nærmere på informantenes arbeid med de ulike komponentene i ei låt: tekst, melodi og form. Basert på det vi allerede har sett om deres låtskrivingsprosess har informantene ytterligere kommentert disse tre temaene.

Et funn som har blitt tydeligere gjennom dette kapitlet er at informantene er

svært opptatt av og bevisste rundt *tekstarbeid*, tematikk og innhold i låtene. Tekst og tematikk kan ofte være utgangspunkt for en helt ny låt-idé og er derfor essensielt. Sangtekster kan sette rammer for hvordan musikken blir. Tidligere har vi sett at tekst/tema kan skape stemninger og assosiasjoner for hvordan *musikken* blir.

Spørsmålet om *form* har vi sett har med forventninger og sjanger å gjøre. De fleste låter former seg naturlig. Dette avhenger igjen av hva som menes med ”naturlig” for hver enkelt låtskriver. Det avhenger av hva slags skjema låtskriveren er vant med for sine låter, og hva slags form hun eventuelt *ønsker* å ha på en låt.

Felles for informantene er at de lager *melodier med stemmen*. Dette er et viktig kjennetegn ved låtskrivingsprosessen hos sanger-sangskriverne. Stemmen er deres instrument, og gjennom den blir musikken deres til. Arbeidet med melodi foregår som helst intuitivt med bruk av stemmen.

Vi har også sett at det å arbeide etter egne *rammer* forklares som effektivt for komponeringen hos flere av informantene.

## *Kapittel 6: Låtskriveridentitet og -profil*

Et av de viktigste funnene i empirien er at de fire informantene er selvlærte som låtskrivere. Hver og en av dem har funnet fram til sin egen måte å skrive musikk på. Noe av det som ellers har stått tydelig fram for meg etter å ha analysert empirien er at alle informantene viser seg å være svært *opptatt* av låtskriving. De har mange tanker både rundt selve låtskrivingsprosessen og om hvorfor de i tillegg til å være sangere skriver egen musikk.

Gjennom media blir vi ofte best kjent med ulike artister som *utøvere*. Det *skapende* aspektet kan forbli mer mystisk såfremt tanker bak musikkskapelsesprosessen ikke kommer til syne gjennom intervjuer i aviser eller lignende.

I denne oppgaven ser vi at den skapende prosessen, helt fra idéfase til produkt, er viktig for hvordan en låt blir. Vi har sett at det finnes en egen prosess bak hver låt. Denne prosessen kan være veldig kort, men den kan også gå over flere år. Den ferdige låta vi som lyttere får presentert er noen minutter *strukturert* informasjon. Denne informasjonen er resultatet av en låtskrivingsprosess. Det finnes en historie bak hver låt som blir skrevet. Det finnes også en historie hos hver enkelt låtskriver som gjør noe med måten han/hun arbeider på.

Vi har sett at det kan ligge mye arbeid bak en liten låt på tre og et halvt minutt. Hvor får informantene motivasjonen fra til dette ofte krevende arbeidet? Hvorfor vil de skrive sine egne sanger? Hva har det å si for dem at de gjør det? Hva som ligger til grunn av indre eller ytre motivasjon, kan prege framgangsmåtene i låtskrivingsprosessen fordi den sier noe om hva låtskriveren ønsker å oppnå med musikken. Noen låtskrivere ønsker å skrive hits, og må derfor tilpasse seg visse strategier og musikalske forventninger. Noen låtskrivere har et helt annet fokus; de kan for eksempel være mest opptatt av at teksten de skriver skal være god litterært sett. Noen skriver først og fremst for seg selv, andre tenker på publikum underveis i låtskrivingsprosessen.

I dette kapitlet skal vi se nærmere på hva det har hatt – og har – å si for de fire at de skriver musikk. Dette vil være med på å identifisere hva som kjennetegner dem som låtskrivere, noe jeg mener at kan påvirke deres låtskrivingsprosess.

## Låtskriveridentitet

Jeg mener at det finnes et nytt funn i empirien, og jeg kaller dette *låtskriveridentiteten*. Jeg mener informantene viser at å være låtskriver er en viktig *del* av deres identitet. Identiteten som låtskriver handler om at man har en ”rolle” som låtskriver. Akkurat som at man kan ha en ”rolle” som musiker, sanger eller pianist, kan man være låtskriver. Rollen som låtskriver kan være en del av en større identitet. Hva denne rollen betyr for informantene både personlig og profesjonelt kan si noe om i hvilken grad den kan være viktig for deres identitet. ”Vi skaper oss selv gjennom hva vi engasjerer oss i, tror på og får leve ut i praksis”, skriver Ruud (1997:39). Forfatteren tenker på identitet i en subjektiv, fenomenologisk forstand, ”som en del av vår indre, opplevde oppmerksomhet på oss selv, som en ”identitetsfølelse” (Ruud 1997:46). Å ha en identitet *som* låtskriver handler først og fremst om å oppleve at det å *være* låtskriver betyr noe for en selv.

## Betydningen av å være låtskriver

Vi vet at informantenes utgangspunkt for å skrive musikk var forskjellige. Beate S. Lech og Frida Annevik vokste opp med låtskriving i familien. Det var en naturlig måte å uttrykke seg på. Sidsel Endresen skrev dikt fra hun var ung og tok dette med seg inn i musikken. Maria Skranes ble satt i gang som låtskriver via en oppgave hun ble tildelt på folkehøgskolen. Dette skulle vise seg å bety mye for henne:

”For meg har det [å begynne og skrive egen musikk] hatt alt å si. Hvis det ikke hadde vært for det, så hadde jeg ikke vært der jeg er i dag i det hele tatt. Da tror jeg kanskje at jeg hadde slutta på jazzlinja og begynt med noe annet, eller...ja”.

Informanten sier her at det å skrive musikk har hatt *alt* å si for henne. Dette er sterke ord. Det å være skapende har vært svært viktig for henne personlig. Det har utvidet mulighetene til hva hun kan gjøre musikalsk. Dette ser ut til å ha motivert henne til å fortsette med musikkstudiene. Hun sier at hun fremdeles synes det er gøy å synge standardlåter – og at det var slik hun fikk smaken på jazz og fikk lyst til å studere det. ”Og det synes jeg fortsatt er veldig fint, men til sitt bruk. Etter hvert får du lyst til å vise *deg*, og det du driver med”, sier Maria Skranes. Det å skrive musikk har blitt en ”del” av henne.



## Maria-melodien

Det å vise fram noe en selv har laget kan være en måte å vise fram ”seg selv” til andre på. Identitet handler om hvordan en ser seg selv. Ruud skriver om dette i boka ”Musikk og identitet”: ”Identitet er i særlig grad knyttet til selvfølelse, til opplevelse av egen handlingskompetanse og muligheten til å påvirke omgivelsene, kort sagt: evnen til å forvalte sitt eget liv. Og det er ofte i møtet med en arena utenfor familien at vi høster erfaringer med denne siden av selvbildet” (Ruud 1997:18). En måte å se seg selv kan være å sammenligne seg med andre. Vi kan også speile oss i tilbakemeldingene vi får fra andre mennesker. Maria Skranes forteller en liten historie som viser begge deler:

”Jeg husker at jeg var misunnelig på jentene på videregående som hadde så hese og kule stemmer, mens jeg selv hadde et helt *random* uttrykk.. Så det har tatt veldig lang tid å tenke at ”*dette er mitt uttrykk*”, og at noen kan høre og kjenne igjen at det er Machine Birds. Eller høre at det er *min stemme*, da. Men det var først i forrige uke, tror jeg, at jeg hadde laget melodi på en ny sang som Marte hadde sendt meg. Og jeg spurte henne: ”*jeg vet ikke helt med denne melodien her, er den litt for mye Susanne Sundfør, liksom?*”, og hun svarte: ”*nei, jeg synes det var en veldig sønn Maria-melodi*”. Så hun har tydeligvis et bilde av at ”*dette er en melodi Maria kunne laget*”, uten at jeg har det selv. Og det er veldig fint å høre”.

Vi ser at det oppleves som fint å kunne identifiseres gjennom musikken. At det finnes en ”Maria-melodi” er godt for informanten å høre. Det er ikke bare hun som viser fram melodien, men melodien viser også henne.

## Sidsel Endresen: ”Det har gitt meg et ståsted. En identitet”

Sidsel Endresens musikalske karriere har strekt seg over 35 år. Jeg spurte hva det har hatt å si for henne at hun har skrevet musikk:

”Det at jeg har skrevet [egen musikk]— jeg må jo si at det har gitt meg musikalske kunnskaper, og evne til å høre flere lag i musikken. Jeg synes det har forøket – *definitivt* forøket formsansen min, hvordan jeg jobber improvisert. Det har gitt meg et *ståsted*. En identitet. Ja”.

Sidsel Endresen sier at det å skrive musikk har gitt henne en identitet. Når hun selv bruker ordet ”identitet” mener jeg det viser at det å skrive musikk har hatt veldig stor betydning for henne. Hun trekker fram at det har gitt henne musikalske kunnskaper

som å kunne høre flere lag i musikken. Som låtskriver kjenner hun til hvordan musikk blir bygd opp.

### **Motivasjon: å synge sitt eget materiale**

Det ser ut til å ligge mye indre motivasjon bak det å skrive sin egen musikk. I kapittel 3 så vi at Beate S. Lech ikke synes det er nok å bare synge. Hun sier at hun ikke kunne sunget bare andres sanger. Hun vil ha sine egne.

Maria Skranes er enig i at det er noe annet å synge sine egne sanger enn andres:

”Jeg synes det er best å synge egne låter. Da formidler jeg ting jeg mener og står for. Og jeg synes det er noe av det viktigste for meg når jeg er på konserter – formidling og tilstedeværelse. Jeg er veldig opptatt av det selv når jeg spiller”.

Sidsel Endresen mener at det å skrive egen musikk også kan være nyttig for sangerens evne til å tolke *andres* materiale:

”Jeg synes det er viktig å være skapende og utøvende. Jeg synes det tilfører *mitt* instrument, altså meg som fortolker, masse nødvendig kunnskap. Det må jeg si også, at når du lager materiale og er skapende selv, så har du også større forståelse når du synger *andres* skapelser. Du vet noe om en prosess her”.

Hun understreker at det finnes ulike typer sangere: ”På den annen side så er noen fortolkere. Noen *er* sangere som fortolker andres materiale”, sier Sidsel Endresen. Selv om vi nå får presentert fordelene ved å skrive musikk selv, er det forskjell på sangere. Det vi her får presentert handler om hva som er viktig for akkurat de fire informantene. Beate S. Lech ser ut til å være enig med det Sidsel Endresen påpeker over. Hun mener det er spesielt viktig å skrive eget materiale innen den *rytmiske* sjangeren:

”Innenfor klassisk blir det noe annet. Der skal man gå inn i tradisjoner, synge barokk, eller renessans. Eller man skal ha sånn og sånn vibrato. Man skal gjerne synge gammel musikk. Det er mye mer regler. Mens for sangere innen pop, jazz og rytmisk musikk så føler jeg at det å skrive musikk til sin egen stemme og finne den tonen der er en veldig stor del av det å være sanger. En ting er det rent overlevelsesmessige – hvis bare andre skal skrive musikk til deg... En annen ting er at måten man synger på og måten man skriver på

påvirker hverandre, begge veier. Stemma er annerledes når .. det man synger reflekteres i stemma, og omvendt. Så det å utvikle disse to tingene sammen tror jeg gjør at man får mer signatur, sin egen signatur”.

Beate S. Lech forklarer hva slags fordeler hun ser i det å skrive egen musikk når man er en rytmisk sanger, blant annet at man kan få sin egen signatur. Hun nevner det ”overlevelsesmessige”, og gir uttrykk for at man har flere muligheter når man ikke er gitt at andre skriver musikken for en. Jeg spurte Beate S. Lech hva det har hatt å si for *henne* at hun skriver musikk:

”Sånn rent hverdagslig betyr det at jeg har et levebrød. Og nå som man ikke tjener penger på platesalg lenger så må man nesten tjene penger på TONO, da. Så det er vinn eller forsvinn! Neida... [*Ler*] Enten skriver man musikk, eller så kan man bare glemme det. Rent skjematisk. Men bortsett fra det, så kan jeg nok ikke velge det vekk, fordi jeg tror ikke jeg kan gjøre noe annet”.

Den som er låtskriver vil dra økonomiske fordeler av at det er han/henne som mottar TONO-vederlag. Selv om Beate S. Lech nevner dette med en liten latter, finnes det en alvorlig undertone i det hun sier. Det å skrive musikk *er* alvorlig for henne. Det er hennes levebrød. Det betyr også mye for henne rent personlig – hun vil helst ikke gjøre noe annet.

Frida Ånnevik utdyper hva låtskriving har hatt å si for henne personlig og profesjonelt:

”Det handler om å lage noe som er mitt! Lage et produkt, noe som er mer enn deg sjøl. Og rent konkret handler det for meg om å *lage meg* en arbeidsplass. (...) Så det å *lage* egne låter er en *arbeidsplass*, og det er en *kanal*. Jeg bruker det ikke som terapi, på en måte... Men jeg bruker det som en.. Det er *jobben* min! Og så er det heldigvis en helt fantastisk jobb. Å lage ting som ikke er noe, til å bli noe”.

Etter å ha hørt Frida Ånneviks synspunkter rundt låtskriving som arbeidsplass spurte jeg også Sidsel Endresen om hun ser på det å skrive musikk som å skape en arbeidsplass: ”Ja, ved å skrive sjøl så har jeg skapt arbeidsplasser! Det har jeg ikke tenkt noe på, men det har du helt rett i!”, svarte Sidsel Endresen. Vi ser at informantene er enige om dette. Forskjellen ligger i at Frida Ånnevik har vært bevisst dette fra starten av. Hun så tidlig den rent arbeidsmessige verdien i det å skrive egne låter.

## Låtskriverprofil

Vi kan skille mellom å ha identitet *som* låtskriver, og det å ha en låtskriverprofil. Utad kan vi få et inntrykk av hva slags *type* låtskrivere de ulike informantene er. Jeg kaller dette *låtskriverprofilen*. Ordet ”låtskriver” favner bredt. Det finnes mange ulike typer låtskrivere og dermed ulike låtskriverprofiler. Noen låtskrivere skriver for andre artister. For å kunne leve av dette er man avhengig av å få sangene sine på radio eller lignende, og dermed kan det være nødvendig å skrive noe som fanger flest mulig. Å jobbe som låtskriver for andre artister kan være én type låtskriverprofil.

Beate S. Lech kommenterer at det er forskjell på låtskrivere:

”Jeg tenker at det å skrive til sin egen stemme, sitt hjerte, at ”*jeg skal skrive noe som viser hvem jeg er*”, det er noe annet enn å skrive musikk for å selge det til andre artister. Og det ene er ikke nødvendigvis noe bedre enn det andre. Men det *er* noe annet”.

Informantene skiller seg fra de som skriver for andre artister i det at de skriver musikk til seg selv og til sin egen stemme. Dette er to viktige faktorer som preger alle de fire informantenes låtskriverprofil. Én låtskriverprofil kan være å skrive musikk for andre artister, og da gjerne musikk som ”må” ha evne til å fange lytteren. Men selv om man ikke skriver for andre artister kan man selvfølgelig også tenke på hvordan musikken blir tatt imot! Jeg spurte Frida Ånnevik hva hun tenker om at folk skal høre sangene hun skriver:

”Det er ikke i min bevissthet. Jeg tenker ikke på det, jeg skriver låtene for min egen del. Etter hvert så .. Nå er det litt mer i bevisstheten at dette handler om *formidling*. Men det er jo *jeg* som skal trives med låtene, det er jeg som skal synge dem, så det må på en måte ligge der. Men jeg gleder meg litt til å sjekke reaksjoner på låter, og det gjør nok noe med hvordan jeg skriver også. Sånn som når noen *ler* halvveis ute i første vers på ”Hjertet hans”, det er fint. [Teksten er: ”*Hjertet hans det banker kun på aggregat*”] Hvis du klarer å få folk til å le og bli overrasket av noen tekstlinjer som du synger... Får du folk til å le så kan du også få dem til å gråte”.

Vi ser at Frida Ånnevik *kan* tenke på lytteren, og at hun setter pris på gode tilbakemeldinger fra publikum. Dette handler mer om å berøre enn å skulle selge. Først og fremst skriver hun for sin egen del. Det er her den største motivasjonen ligger.

For å gi et eksempel på hva låtskriverprofil og låtskriveridentitet kan være:

Hva vet vi om Frida Ånneviks *låtskriverprofil*? Dette handler om hva som kjennetegner henne som låtskriver utad. Vi vet at hun er svært interessert i og opptatt av tekst. Hun skriver sanger på norsk, med snev av dialekt. Informanten fordyper seg i andres tekster og musikk og vi vet at hun analyserer andres materiale. Tekstene hennes er generelt svært viktige i låtskrivingsprosessen. Det rent musikalske bygger oppunder det tekstlige. Det handler for henne om formidling, om å fortelle en historie.

Låtskriverprofilen er enklere å beskrive når vi har blitt kjent med låtskriveren gjennom et intervju. Låtskriverprofilen handler ikke om å sette ulike låtskrivere i bås, men å forsøke å forstå deres ulike kjennetegn og framgangsmåter som låtskrivere.

Frida Ånneviks *låtskriveridentitet* ligger først og fremst hos henne personlig. Som hun selv sier: ”Det handler om å lage noe som er sitt! Lage et produkt, noe som er mer enn deg sjøl”. Denne informasjonen har vi tilgang til gjennom empirien. Vi vet at låtskriverrollen er hennes kanal til å uttrykke seg. Et sted å ”ta ut” interessen for både musikk, sang og tekstskriving. Det å være låtskriver er sentralt i hennes liv og det kan vise oss ”hvem” hun er.

De fire informantene er forskjellige. De skriver ulik musikk og har like ulike arbeidsmetoder. Men de har også mye til felles. Alle skaper musikk og viser at dette er viktig for dem på ulike plan. Som Sidsel Endresen sier det: Det å skrive musikk har gitt henne en *identitet*. Maria Skranes sier at hun nok ville sluttet på jazzlinja hvis det ikke var for at hun hadde begynt å skrive sanger. Frida Ånnevik kaller låtskrivingen for jobben sin; ”Det å lage egne låter er en arbeidsplass (...)”. Beate S. Lech sier rett ut at slik musikkbransjen har utviklet seg, er det å tjene penger på låtrettigheter blitt viktig. Låtskriverrollen ser ut til å være en vesentlig del av alle de fire informantenes identitet, på ulike plan. Det å skrive musikk har hatt stor betydning for alle de fire informantene.

Hva ”rollen” som låtskriver betyr for en person og denne personens låtskriveridentitet, mener jeg sier noe om hva slags interesse man har i det å være låtskriver. Dette blir en indre drivkraft og en motivasjonsfaktor, noe som trengs for å kunne gjennomføre selve låtskrivingsprosessen.

## Kapittel 7: Oppsummering

I denne masteroppgaven har jeg arbeidet ut fra følgende problemstilling:

*”Hva kjennetegner låtskrivingsprosessen hos fire nåtidige, norske sanger-sangskrivere?”* Problemstillingen valgte jeg å dele opp i tre underproblemstillinger, hvorpå jeg forsøkte å svare på disse i hvert av de neste kapitlene.

**I den første underproblemstillingen** spurte jeg hva som preger aktørenes bakgrunn, utvikling og motivasjon for å skrive låter. Dette så vi på i kapittel 3. Et svært viktig funn i dette kapitlet er at alle fire informantene er selvlærte.

### **Funn: bakgrunn, motivasjon og utvikling**

Alle de fire informantene har på egenhånd kommet fram til sine arbeidsmetoder som låtskrivere. Dette er et håndverk de har lært seg. Innfallsvinklene til å begynne og skrive musikk var forskjellige. For Beate S. Lech og Frida Ånnevik lå det naturlig i familien. Hos Sidsel Endresen kom det via interessen for å skrive tekster. Hos Maria Skranes var det en skoleoppgave som satte det hele i gang.

Tilgjengelighet og oppmuntring – det å ha ”lov” til å lage lyd – ble trukket fram som viktig hos Beate S. Lech. Hun begynte tidlig, som barn, og har skrevet musikk siden.

Frida Ånnevik satte selv låtskriving på dagsorden også i skolesammenheng. Dette viser at hun mente alvor når det gjaldt å utvikle seg som låtskriver. Hun viser tidlig en sterk motivasjon og interesse for å utvikle seg på å skrive tekst og musikk.

For Maria Skranes var det å finne en trygg sone hvor hun kunne komme med idéer viktig for hennes utvikling som gryende låtskriver. Positiv respons virket motiverende.

Sidsel Endresen tok først med seg tekstene sine til musikere hun samarbeidet med, og skrev etter hvert mer musikk. Viktig var det å oppdage at stemmen kunne lage musikken.

Vi ser et ønske om å få tilbakemeldinger på musikken hos både Frida Ånnevik, Beate S. Lech og Maria Skranes. Sidsel Endresen understreker verdien av samarbeide med andre. Det å finne fram til et trygt samarbeid kan være viktig. Å få tilbakemeldinger kan være sårbart, men det kan også ta prosessen videre. Dette ser ut til å handle om å løfte materialet ut fra det personlige og over i det mer profesjonelle.

Det blir en oppgave som må løses. Man kan forholde seg til musikken på en annen måte når den er et ”produkt”.

Vi så og at analytisk lytting kan være en måte å lære seg låtskriving på. Sidsel Endresen mener det er slik vi lærer, via å imitere andre.

Hos Beate S. Lech så vi at det å ha en ”drive” som sier at man ”må” gjøre noe selv kan være et utgangspunkt for å skrive musikk. Man kan jo *egentlig* velge å synge andres sanger hvis det er sanger man vil være. Men Beate S. Lech sier at dette ikke er nok for henne. Hun vil helst skrive og synge sine egne låter. Flere av informantene gir uttrykk for at de kan ha glede av å synge andres materiale, men at det er noe spesielt ved å lage sitt eget. Låtskrivingsprosessen kan kjennetegnes av et ønske om å skape noe nytt. I kapittel 2 så vi at Csikszentmihalyi (1996:113) mente at det å skape noe nytt kan oppleves som en av de mest meningsfulle aktivitetene et menneske kan være involvert i.

I spørsmålet om ytre eller indre motivasjon for kreativt arbeid mener jeg det er den indre motivasjonen som er mest framtrædende hos informantene. De viser en *interesse* for det å skrive tekster og musikk. Det er noe som opptar hver og en av dem personlig og profesjonelt. Det ser ut til å ligge mye motivasjonsenergi i arbeidsutførelsen hos alle fire, og de går nøye inn i arbeidet.

Det å skulle få på plass ”nok” låter til et album kan sees som en *form* for ytre motivasjon i det at den ligger utenfor en selv. Dette kan drive prosessen fremover og gjøre at man jobber selv om man ikke føler seg inspirert. Den indre motivasjonen ser ut til å være grunnen til at informantene skriver musikk i utgangspunktet. Låtskriving er noe de *liker* å drive med.

Kaufmann skriver at det kan være nødvendig med betydelige doser ytre motivasjon i startfasen på et svært komplekst problem. Dette for å motvirke frustrasjon og oppgitthet hos problemløseren:

”Når kompetansenivået stiger, følger det av teorien om indre motivasjon at man da naturlig vil få en overgang fra ytre til indre motivasjon. Nå er det plutselig gøy! Jeg begynner å mestre dette!” (Kaufmann 2006:91-92).

Kaufmann kommenterer at det er forsket lite på dette. Men tanken over er forståelig nok. Mestringsfølelse er en positiv følelse. Å føle at man får til noe, kan gjøre det

morsommere å arbeide videre med noe. Det hjelper også å ha et mål i sikte! Det å kjenne på mestringsfølelse kan være viktig i en kreativ prosess. I flyttilstanden kan denne ligge naturlig, man vet hvordan man ”greier seg” og kan jobbe uten å bli distraheret. Informantene har vært gjennom prosesser hvor de har funnet sin måte å skrive musikk på. De har funnet ut hva som fungerer best for seg selv, og sett hva de kan få til.

Det å få positiv respons fra noen rundt seg (som det trygge samarbeidet innad i Machine Birds for Maria Skranes, eller oppveksten for Beate S. Lech med sangskrivning i hjemmet) eller å finne ut hva en selv er god på (som å skrive på norsk for Frida Ånnevik, eller å kunne lage musikk med stemmen som hos Sidsel Endresen) ser ut til å være spesielt viktig. Når man virkelig får det til (og forhåpentligvis får respons på dette!), ser det ut til at det blir morsommere å sette seg ned for å skrive musikk også. Dette samsvarer med tanken om at den indre motivasjonen blir sterkere når kompetansenivået stiger.

**Den andre underproblemstillingen lød:** ”Hva kjennetegner låtskrivingsprosessen hos hver enkelt av informantene?” Denne var utgangspunkt for kapittel 4 om låtskrivingsprosessen. Dette kapitlet svarer mest direkte på den overordnede problemstillingen.

### **Funn: låtskrivingsprosessen**

Viktige funn i dette kapitlet var at alle fire informantene arbeider forskjellig. Ikke bare arbeider de forskjellig fra hverandre. Låtskrivingsprosessen kan og variere fra låt til låt hos hver enkelt. Alle informantene fortalte at de har noen metoder de foretrekker. De viser samtidig en åpenhet for å jobbe på ulike vis med ulike sanger.

Hvor mye *tid* man bruker på låtskriving kan også variere. Vi har sett at låtskriving gjerne ”glir sammen” med øving på instrumentet. Da jeg møtte Frida Ånnevik skrev hun nye låter hver eneste dag. Hun arbeidet mot sitt andre album. Beate S. Lech fortalte at hvor mye hun arbeider med låtskriving avhenger av hva slags periode hun er inne i med bandet sitt. Ut fra dette lagde jeg begrepet ”*artistsyklusen*”, som innebærer en syklus hvor man skriver musikk, går i studio, gir ut musikken, og turnerer med den. Dette gjelder ikke kun for Beate S. Lech eller de andre informantene, det gjelder for musikere *generelt* som kontinuerlig skriver musikk, gir



ut musikk og turnerer.

I en flyttilstand kan man arbeide svært konsentrert med en oppgave. Hos Maria Skranes så vi et eksempel på at hun satt oppe midt på natta og var veldig oppslukt i arbeidet med å skrive låta ”If I”. Det som stoppet arbeidsflyten var at hun tenkte at hun burde hatt et refreng. Flyten i arbeidet vil på et punkt stoppe opp. Hvis den gjør det, lar noen av informantene bevisst materialet ligge, heller enn å presse noe fram. Andre igjen kan forsøke å jobbe seg gjennom disse problemene. Det å arbeide med flere låter samtidig kan og være nyttig; om det stopper opp ett sted, kan man arbeide med noe annet.

Et funn som var framtrædende hos flere er at teksten kan bestemme veldig mye for både musikk og form på en låt (hvis teksten blir skrevet først). Teksten kan gi utgangspunktet for formen på låta, og hvordan den synges. Hos Frida Ånnevik så vi at også taktart på en låt ble bestemt ut fra teksten. Beate S. Lech snakket om at ”rom” i teksten kan åpne seg og gi henne assosiasjoner som igjen kan påvirke hvordan musikken blir.

Tekstskrivning er viktig i sangskrivning, da det er teksten som gjør en sang til en sang. Sidsel Endresen forteller at hun er ambisiøs i forhold til hvilket nivå hun ønsker å ha tekstene sine på litterært. Hun mener at man må være det. Vi ser et ønske om en symbiose mellom tekst, melodi og musikk. Dette ”ønsket” ser ut til å gjelde alle fire. Det å finne ut hvordan en tekst hører sammen med det musikalske, er en viktig del av låtskrivingsprosessen. Musikken kan samsvare eller bryte med teksten. Det er et overordnet mål i låtskrivingsprosessen om å få tekst, melodi og musikk til å ”gå i ett”.

Selve *låta* ser hele tiden ut til å være hovedfokuset i låtskrivingsprosessen. Det er denne informantene konsentrerer seg om. De konsentrerer seg for eksempel ikke om seg selv eller om hvordan låta vil bli tatt imot. Dette sier noe om deres interesser som låtskrivere.

Vi har sett at låtskriving kan bli satt i gang når man er lei seg. Å skrive en sang kan og være en form for egenomsorg. En sang kan i utgangspunktet ”bli til” i en situasjon hvor man er lei seg og trenger å prosessere triste følelser. Etter hvert kan låta gå fra dette personlige og over til å bli et ”produkt”.

Generelt sett finnes det en bevissthet om at låta er noe *eget*. Dette viser seg på flere områder. Frida Ånnevik snakker om at det er *låta* som gir henne tilbakemelding når hun hører bandet spille den. Beate S. Lech snakker om å ”kle på låta” i produksjonen. Disse eksemplene viser at låta er noe eget.

Vi så hvordan det å tilpasse en låt ved å korte den ned gjorde at den ble plukket opp av radio. I kapittel 2 så vi at det ser ut til å finnes egne ”regler” for hva som gjør noen sanger til hits. Man kan bevisst gjøre noen grep i prosessen som gjør en låt mer radiovennlig.

Låtskrivingsprosessen kjennetegnes av at den er en *individuell* prosess for alle fire informantene. Selv om man gjerne kan ta imot tilbakemeldinger, er det man selv som til syvende og sist bestemmer. Låtskrivere ser ut til å ha et eierskapsforhold til sitt eget materiale. Musikken er et produkt av dem selv. I kapittel 6 så vi kommentarer på at musikken man skriver kan skape en arbeidsplass, en karriere.

### **Funn: tekst, melodi, form**

**Den tredje underproblemstillingen** var ment som en utdypende innfallsvinkel til de to foregående kapitlene. Jeg spurte: ”Hva er informantene opptatt av i arbeidet med tekst, melodi og musikk?” Et viktig funn i oppgaven er at fire informantene er interessert i og opptatt av tekstskriving. Alle informantene snakket mer om tekster enn om melodier under intervjuene (det skal understrekes at jeg også spurte dem om melodiskrivning). Kanskje er dette fordi det er enklere å snakke om tekst? I kapittel 2 så vi at sangtekstskriving er noe annet enn å skrive dikt (jfr. Davis 1985). Man har andre muligheter som låtskriver enn som dikter, i det at man kan underbygge og utdype teksten sin med musikk.

Alle informantene har et bevisst forhold til språk. Et funn her var at valg av språk til egen låtskriving ikke bare dreier seg om hva slags språk de liker å *skrive* på, men også hva slags språk de foretrekker å *syng*e på. Beate S. Lech poengterte at det poetiske språket for henne er noe annet på engelsk enn på norsk. Hun sier at ”snø” og ”snow” gir henne forskjellige assosiasjoner, og at hun ikke har sett ”snow” i sitt privatliv.

Maria Skranes er ofte inspirert av eget liv i sangene og kan skrive om dette. Beate S. Lech skriver ikke private historier, men sier at hun streber etter å skrive universelt. Tematikk varierer fra låtskriver til låtskriver, og fra låt til låt.

Vi gikk nærmere inn på form, som det også var delte meninger om. For alle fire former låtene seg etter hvert. Dette kommer naturlig. Hva slags form en låt ”får”, kan ha med sjanger og musikalske forventninger som ligger innenfor de rammene man eventuelt ”tilpasser” seg. Sidsel Endresen mente at formproblematikk er en *styrt* problemstilling, og at dette er spørsmål om hva slags musikk det er man sitter med.

Hun sier at dette blir et spørsmål om man skal ”putte” musikken sin inn i en tilfredsstillende form. ”En tilfredsstillende form – i forhold til hvem? I forhold til deg selv? I forhold til de som skal vurdere separat utenfor deg selv?” spurte Sidsel Endresen. Dette mener jeg er med på å vise synspunkter om at det går an å tilpasse seg lytteres musikalske forventninger. Det er også med på å vise at disse gatekeepers, (jfr. Csikszentmihalyi 1996:27-28), som jeg oversatte ”vokterne”, ikke er i fokus for henne når hun lager musikk.

Helt til slutt må vi huske et viktig funn i denne masteroppgaven: Et svært viktig kjennetegn ved sanger-sangskriveres låtskrivingsprosess er bruk av stemmen! Stemmen er sangeres instrument. Nettopp derfor er den redskapet til å lage melodier. Informantene improviserer fram melodier med stemmen. Vi har også sett at stemmen kan brukes til å lage arrangementer for andre instrumenter. Det kom også frem synspunkter om at det er noe annet å lage melodier fra en sangers ståsted enn fra en instrumentalists ståsted.

### **Egne regler**

I kapittel 2 spurte jeg: ”finnes det regler innen låtskriving?” Svaret er ja – det finnes massevis av regler – hvis man er interessert i eller har behov for å følge dem. Hovedregelen ser ut til å være at låtskrivere arbeider på vidt forskjellige måter, med svært ulike utgangspunkt, ambisjoner, motivasjon og interesser. Låtskrivere har sine røtter i ulike musikkulturer.

Flest skrevne regler innen låtskriving ser det ut til å finnes innen det man kan kalle hit-skriving. Skal man nå et virkelig stort publikum og få låtene sine ut til store radiostasjoner kan det være lurt å tilpasse seg visse strukturer som gjør at flest mulig lyttere kan bli engasjert. Dette handler om musikalsk forventning, at flest mulig lyttere kan få oppfylt sine forventninger, at oppmerksomheten holdes oppe og at låtene er lette å huske. Forventningene blir skapt ut fra erfaringene i musikkulturen, ut fra hva slags musikk vi er vant med å høre.

Men til tross for at man ikke trenger å følge noen regler som låtskriver, er det allikevel interessant å se at flere av informantene ser ut til å lage seg egne rammer og regler i låtskrivingsprosessen. Beate S. Lech lager rammer på ulike vis: hun bestemte seg for å skrive en sang ut fra historien om Gullhår og de tre bjørnene, og hun skrev nylig låtene til et helt album ut fra én bestemt bok. Informanten arbeider strukturert og målrettet, og setter seg ned for å lage musikk når det er arbeidstid. Dette gir også en

tidsmessig ramme for når hun arbeider. Sidsel Endresen sier: ”Rammer og begrensninger kan forøke kreativiteten din. Det er sånn man komponerer musikk”. Det kan se ut som at det er enklere å være effektiv hvis man har visse rammer å forholde seg til.

### **Kreativ i møte med en kultur**

I teorikapitlet nevnte jeg begrepene ”field” og ”domain”. Dette handler i hovedsak om at kreativitet oppstår i møte med en kultur. Dette gjelder også for informantene. Det å begynne og skrive sanger har skjedd i møte med en musikkultur, og i møte med et musikalsk (og tekstlig) ”språk”. Etter hvert har de tatt i bruk dette språket til å skape sine egne bidrag til denne kulturen.

### **Skjema og musikkultur**

Sidsel Endresen har vært innom mange ulike uttrykk, alt fra det hun selv kaller ”straight” materiale inspirert av singer-songwritere, til fri-improvisasjon. Hun sier selv at hun mener det er en lang rød tråd i den musikken hun har skrevet. Dette sammenlignet jeg med teorien om at skjema oppdateres over tid da det mottar ny informasjon. Skjema handler om at tidligere erfaringer påvirker hvordan vi skanner og strukturerer informasjon i nåtid. Dette er basisen for vår forståelse. Vi har sett at store deler av vår mentale aktivitet foregår ubevisst (jfr. Snyder 2000:5). Hver enkelt låtskrivers erfaringer og tidligere opplevelser med låtskriving vil på samme måte gi en forståelse for hvordan denne prosessen kan være og hvordan problemene kan løses.

Låtskrivingsprosessen er individuell fra låtskriver til låtskriver. Den vil foregå basert på ens bakgrunn, ens egne musikalske forventninger og kunnskaper, erfaringer med å skrive tekst og lage melodier. Prosessen vil styres av hva man selv velger å problematisere underveis i prosessen, og hva slags erfaringer man har med å løse lignende ”problemer” fra tidligere. Den vil styres av hva slags rammer man legger for seg selv, og hva slags rammer man ikke legger for seg selv. Basert på det vi har sett i oppgaven kan vi si at låtskrivingsprosessen hos disse fire nåtidige sanger-sangskriverne kjennetegnes av at de er individuelle. Ikke bare fra informant til informant, men også fra låt til låt.

## **Forslag til videre forskning**

Jeg er glad for å kunne bidra til låtskrivingslitteraturen med mine intervjuer med fire norske, nåtidige sanger-sangskrivere. Om noen vil ta tråden videre burde det være mange muligheter. Det kunne helt sikkert vært interessant å studere helt andre låtskriveres framgangsmåter, fokus og metoder, for eksempel innen andre sjangre. Det hadde og vært interessant å visst mer om hvordan norske låtskrivere som *skriver for andre* tenker og arbeider.

Ut fra samtalene med informantene og oppfatninger jeg kjenner til blant sanger-sangskrivere, tenker jeg at låtskriving kunne vært et fag/emne på musikk institusjonene i større grad enn det det er, spesielt for sangere. Til dette trengs kanskje en lærebok, eller en samling kritisk velvalgte råd og retningslinjer?

Et argument for at dette kunne forskes mer på og bli gitt større fokus er at det virker for meg ganske unødvendig å skulle lære seg alt om å skrive musikk helt på egen hånd. Man *kan* selvfølgelig finne ut av dette på egenhånd, dette har vi sett fire eksempler på. Men vi har og sett eksempler hos alle informantene på at musikken kan tas et steg videre i møte med andre musikere. Jeg tror at noe mer kunnskapsdeling kunne vært gunstig – man kan gjøre hverandre bedre (og lage bedre musikk!). Det handler om å løfte musikken ut av det personlige og over i noe man kan bli bevisstgjort kvalitetene ved gjennom å få andre (fagfolks) tilbakemeldinger. Det å skrive sin egen musikk kan være en viktig del av det å overleve som musiker (spesielt for sangere). Instrumentalister kan gjerne spille i åtte-ti forskjellige band uten at noen reagerer på det, og slik ha mye å gjøre som utøvende musiker. Litt mer spesielt er det om en vokalist fronter åtte-ti band. Det å skrive sin egen musikk kan være viktig for å skape seg en arbeidsplass, gi ut egne plater, turnere og ha et virke som utøvende sanger. Jeg ser gjerne at noen undersøker disse påstandene videre.

## **Avslutning**

I starten av min egen låtskrivingskarriere så jeg på låtskriving som et ”mystisk” felt. Hvordan kunne jeg skape noe helt nytt? Skrive en ny sang, helt av meg selv? I etterkant har jeg forstått at dette har å gjøre med mange faktorer og at det i grunn ikke er så veldig mystisk. Det har å gjøre med min egen musikalske forventning, med musikkulturen jeg har rundt meg, med mine egne kunnskaper som musiker, sanger og instrumentalist. Det har også å gjøre med hva slags kreative idéer akkurat *jeg* får.

Kreativt arbeid med låtskriving foregår ikke helt ”ut av det blå”, det ligger kulturelle betingelser til grunn som kan påvirke resultatene.

Låtskrivingsprosessen hos disse fire norske sanger-sangskriverne kjennetegnes av at alle informantene er selvlærte. Informantene arbeider ikke bare forskjellig fra person til person, men også fra låt til låt. Allikevel har hver enkelt av dem noen foretrukne arbeidsmetoder de har funnet fram til gjennom årenes løp.

Låtskrivingsprosessen kan kjennetegnes av at man kan arbeide svært konsentrert – i flyt –, men også av at flyten stopper og at man må identifisere problemene for å komme seg videre.

Låtskrivingsprosessen kan kjennetegnes av at den er selvstendig. Både tilbakemeldinger, samarbeid og produsenter kan dytte prosessen videre og hjelpe en å komme i mål, det kan også tilføre nye tanker til materialet. Til syvende og sist er det låtskriveren selv som bestemmer hvordan resultatet skal bli. Vi har sett at det finnes et eierskapsforhold i forhold til musikken.

Låtskrivingsprosessen kjennetegnes av at den kan gi informantene mye rent resultatmessig, både personlig og profesjonelt. Rent praktisk er låtskrivingen med på å skape en arbeidsplass, både for en selv og for eventuelle musikere man samarbeider med.

Det å være sanger-sangskriver kan og være en viktig del av et menneskes identitet. På samme måte som at man gjerne sier at man ”er” sanger, kan man si at man ”er” låtskriver. Dette kan være en del av hvordan man oppfatter seg selv. Med begrepet ”låtskriveridentiteten” mener jeg at det å være låtskriver kan være en *del* av en identitet. Vi har sett at dette har hatt stor betydning for alle informantene, på personlig eller profesjonelt plan. Jeg foreslo begrepet ”låtskriverprofil”, for å beskrive hva slags interesser, fokus og ambisjoner man har som låtskriver.

Låtskriving ser ut til å kunne gi mye tilbake til de fire informantene. Kanskje er det nettopp derfor de kan legge mye energi i låtskrivingsprosessen – fordi den oppleves som meningsfull for dem på flere områder.

# Referanser

- Alvesson, M. og K. Sköldbberg (2008): *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Baker, F. & T. Wigram (red.) (2005): *Songwriting: Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Blume, J. (2003): *Inside Songwriting: Getting to the Heart of Creativity*. New York: Billboard Books.
- Blume, J. (2004): *6 Steps to Songwriting Success: The Comprehensive Guide to Writing and Marketing Hit Songs*. New York: Billboard Books.
- Csikszentmihalyi, M. (1996): *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins Publishers.
- Davis, S. (1985): *The Craft of Lyric Writing*. Cincinnati, OH: F+W Publications.
- Forsang, J. (2013): "På liv og død", *DN Magasinet* 16. mars 2013.
- Furnes, O. T. (2006): *Musical Memory, Attention, and the Hit*. Doktoravhandling. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Hallam, S., I. Cross og M. Thaut (red.) (2009): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. New York: Oxford University Press.
- Hillered, E. (2009): *Lathund för låtskrivare: Allt en singer-songwriter behöver veta*. Stockholm: Prisma.
- Kaufmann, G. (2006): *Hva er kreativitet*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Kvale, S. og S. Brinkmann. (2009): *Det kvalitative forskningsintervju*. 2. utgave. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Leikin, M-A. (2008): *How to Write a Hit Song*. 5. utgave. New York: Hal Leonard Books.
- Murphy, R. (2011): *Murphy`s Laws of Songwriting. The book*. (Forlag og sted ikke oppgitt)
- Pattison, P. (1991): *Songwriting: Essential Guide to Rhyming. A Step-by-Step Guide to Better Rhyming and Lyrics*. Boston: Berklee Press.
- Ruud, E. (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Ryen, A. (2002): *Det kvalitative intervjuet: Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

Snyder, B. (2000): *Music and Memory; an introduction*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Zollo, P. (2003): *Songwriters on Songwriting*. Boston: Da Capo Press.

### Kilder fra Internett

Beady Belle (2013): Biografi fra egen hjemmeside.

<[http://www.beadybelle.com/2010\\_norsk.php](http://www.beadybelle.com/2010_norsk.php)> [Lesedato 22.04.2013]

Discogs (2013): Diskografi Sidsel Endresen.

<http://www.discogs.com/artist/Sidsel+Endresen> [Lesedato 12.04.2013]

ECM Records (2013): Presentasjon av albumet "Exile".

[http://www.ecmrecords.com/Catalogue/ECM/1500/1524.php?lvredir=712&catid=0&doctype=Catalogue&order=releasedate&we\\_search=%2Bsidsel+%2Bendresen&rubchooser=901&mainrubchooser=9](http://www.ecmrecords.com/Catalogue/ECM/1500/1524.php?lvredir=712&catid=0&doctype=Catalogue&order=releasedate&we_search=%2Bsidsel+%2Bendresen&rubchooser=901&mainrubchooser=9) [Lesedato 22.04.2013]

Frida Ånnevik (2013): Omtale på egen hjemmeside. <http://fridaannevik.no/om/> [Lesedato 12.04.2013]

Grappas Debutantpris (2012): Vinnere. <http://grappas-debutantpris.no/vinnere> [Lesedato 20.11.2012]

Griegakademiet (2013): Bachelorprogram i utøvende musikk eller komposisjon.

<http://www.uib.no/studieprogram/BAHF-MUS> [Lesedato 20.04.2013]

Jazzland Recordings (2013): Artistomtale Beady Belle.

[http://www.jazzlandrec.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=70:beady-belle&catid=40:artists&Itemid=822](http://www.jazzlandrec.com/index.php?option=com_content&view=article&id=70:beady-belle&catid=40:artists&Itemid=822)> [Lesedato 22.04.2013]

Kirkelig Kulturverksted (2013): Albumomtale "Min song og hjarteskatt", Beate S. Lech.

<http://kkv.no/en/Music/Artister/I-L/Lech-Beate-S/Beate-Lech/> [Lesedato 22.04.2013]

Machine Birds (2013): Biografi på hjemmeside. <http://www.machinebirds.no> [Lesedato 12.04.2013]

NISS, Nordisk Institutt for Scene og Studio (2013): Om utdanningen.

<http://www.niss.no/utdanningene/Populaermusikk/Om-utdanningen> [Lesedato 20.04.2013]

NKF, Norges kreative fagskole (2013): Musikkdesign, fagoversikt.

<http://www.norgeskreativefagskole.no/fagskolestudier/musikkdesign/fagoversikt/> [Lesedato 20.04.2013]



NMH, Norges Musikkhøgskole (2012): SASA20 Sanger-sangskriver.

<http://nmh.studiehandbok.no/nmh/Studiehaandboeker/Studiehaandbok-2012-13/Emner/Valgemner/Komposisjons-og-improvisasjonsemner/SASA20-Sanger-sangskriver-10> [Lesedato 26.11.2012]

Universitetet i Agder (2013): Arrangement/komposisjon.

[http://www.uia.no/no/portaler/studietilbud/studier/arrangement\\_komposisjon](http://www.uia.no/no/portaler/studietilbud/studier/arrangement_komposisjon)  
[Lesedato 20.04.2013]

Viken Folkehøgskole (2013): Singer Songwriter.

[http://www.viken.fhs.no/index.php?kat\\_id=362](http://www.viken.fhs.no/index.php?kat_id=362) [Lesedato 23.04.2013]

## **Diskografi**

Beady Belle (2012): *Cricklewood Broadway*. Album. Jazzland Recordings

Endresen, S. (2000): *Undertow*. Album. Jazzland Recordings

Machine Birds (2012): *If I*. Låt fra EP-en "Save Yourself". Nabovarsel

Machine Birds (2012): *Save Yourself*. EP. Nabovarsel

Ånnevik, F. (2010): *Gjennomtrekk*. Låt fra albumet "Synlige hjerteslag". Grappa musikkforlag

Ånnevik, F. (2010): *Synlige hjerteslag*. Album. Grappa Musikkforlag

# Vedlegg

## **If I (Maria Skranes & Marte Ebersson)**

If I let you go  
Would it be for the better?  
If I try to forget what we did  
Would it all go away?

If I let you know how I feel  
Would it make a difference?  
If I pretend to not have felt your touch  
Would it hurt a little less?

**Refr.: Cause I can't compete with her  
You made up your mind a long time ago  
And I was never an option  
And how it hurts me so  
To know that you looked deep into my soul  
And found that it wasn't enough  
For you to sacrifice it all  
For you to choose me**

*Improvisasjonsdel*

*[som er med på EP-en "Save Yourself", men som ble kuttet ut til radiosingelen]*

If I had known how this would turn out  
Would I have walked away?  
And if I'd found someone else  
To fill this empty space  
Would you even care?

**Refr.: X 2**

**Why can't you sacrifice it all?  
Why can't you choose me?**

## **Gjennomtrekk (Frida Ånnevik)**

Jeg hadde rød skjorte i flanell  
med lukt av bestefar og kamfer og tobakk  
den dagen jeg ble borte for deg  
og byen vi bor i  
Nå ser du meg på Dagsrevyen  
Et gammalt fotografi

Du merka ikke at jeg kom og gikk  
lydløst, helt umerkelig, ut av livet ditt  
forsvant jeg ganske enkelt  
Som en hund kom jeg løs  
Det var over på ett sekund  
Slik ble jeg livløs

**Vi skiftes ut, mistes,  
stadig vekk blir vi forført av gjennomtrekk  
Vi skiftes ut, mistes, stadig vekk blir vi forført**

Du spør lufta hva slags plan jeg har  
Men den har ingen tegn, ingen ord, ingen svar  
I kveld når pusten din går opp i røyk  
Og du holder tritt  
med mine avtrykk og fast tru på å finne livet ditt

**Vi skiftes ut, mistes,  
stadig vekk blir vi forført av gjennomtrekk  
Vi skiftes ut, mistes, stadig vekk blir vi forført**

Sist sett på en døgnåpen bensinstasjon  
Slik var mitt stille forsvinningsnummer  
Og når jeg gikk derfra ut til sida  
Kun et skritt som en karakter i et skuespill  
Lukka jeg døra til det livet som var mitt

**Vi skiftes ut, mistes,  
stadig vekk blir vi forført av gjennomtrekk  
Vi skiftes ut, mistes, stadig vekk blir vi forført**

